yeni sinema

9
sinema dergisi
ağustos 1967
sayısı dört lira



berlin '67
sinemanın anlatım araçları
ÖZEL SAYISI

yeni sinema 9

yıl 2 sayı 9 ağustos 1967

içindekiler

yeni sinema — sinematek'in organı olarak ayda bir yayınlanan sinema dergisi — sahibi sinematek adına şakir eczacıbaşı — yazı işleri sorumlu müdürü hüseyin hacıbaşıoğlu — yazı kurulu onat kutlar, hüseyin baş, giovanni scognamillo, jak şalom — kapak doğan türker — dergide yayın[illegible] düşünceleri sorumluluğu yazarlarına aittir [illegible] dergiyi bağlamaz — dergiye yazı vermek ve başka konu[illegible] görüşmek [illegible] 10-12 arasında aşağıdaki adrese başvurulabilir — yönetim yeri: mis sokak, 12 şer[illegible] — ankara temsilcisi: asaf köksal — ankara bürosu: meşrutiyet cad. altın han 20-22 ankara — [illegible] beyoğlu/istanbul — İlân tarifesi/arka kapak içi: tam sayfa 1000 TL., yarım sayfa 600 TL — [illegible] — dizgi, baskı: çeltüt matbaacılık — baskı tarihi 23 ağustos 1967

sinemanın anlatım araçları

«Sinema'da anlatım araçlarının kullanılışı konusunda yaygın, ama bence çok yanıltıcı bir düşünce var. Bu düşünceye göre bir filmin müziği duyulmadığı ölçüde iyi düzenlenmiş, fotoğrafları ayrıca dikkati çekmediği ölçüde güzel, ve sahne düzeni göze çarpmadığı ölçüde başarılıdır. Renkli filmler konusunda da bu düşünce şöyle formüle edilebilir: İyi bir renkli film, renkli olduğunu belli etmiyen filmdir.

Bence bu görüş, organik bir bütün olması gereken sinema eserini yaratacak çeşitli anlatım araçlarının bütününü bir çeşit güçsüzlük ilkesine tutsak kılmaktan başka bir şey değildir. Bu durumun özellikle, oyuncuları iyi kullandıklarını sanan, ve bu ustalıkları da çok görece olan yönetmenler tarafından savunulması dikkat çekicidir. Bu ustalıkları onların öbür alanlarda yetersiz kalmalarına yol açmakta, görüntü yönetmeniyle, besteci ve dekorcuyla temelli bir işbirliği yapmalarını engellemektedir.

Oysa bence, sinema alanında çeşitli anlatım araçlarının bulunuşu, yönetmene, anlatım araçlarından birini öbürü yararına harcamaması, tehlikeye düşürmemesi görevini yüklemektedir. Tam tersine yönetmen, anlatım araçlarından herbirinin içerdiği bütün imkânları sonuna kadar kullanırken, öbür yandan da bu araç'a filmin bütünü içindeki yerini vermeyi bilmelidir.»

Büyük kuramcı Eisenstein'in bu sözleri sinemada çeşitli anlatım araçlarının kullanılışı konusunda önemli bir aydınlık getirmektedir. Yönetmen anlatım araçlarını silmek değil, tersine olanaklarını sonuna kadar kullanmak zorundadır. Ama bu ilke, doğal olarak bu anlatım araçlarının neler olduğunu, olanaklarının sınırlarını derinlemesine bilmeyi gerektirir. Ülkemizde bu konudaki yayınlar son derece azdır. Nijat Özön'ün çabalarıyla yayınlanan «Sinema Sanatı», «Sinema El Kitabı» gibi telif eserlerle «Sinemanın Temel İlkeleri / Pudovkin», «Çağdaş Sinemasının Sorunları / Bazin» gibi bir iki kaynak kitabın dışında pek az araştırma yayınlanmıştır. Önümüzdeki yıllarda Balasz, Arnheim, Cavalcanti, Aristarco, Eisenstein, Alexandrov gibi artık klasik olmuş sinema yazarlarının eserleriyle Türk sinema yazarlarının araştırmalarının da yayınlanmasını dileyelim.

Bu sayımızda sinemanın anlatım araçlarını, birer başlangıç niteliği taşıyan yazılar ya da değinmelerle kısaca gözden geçirmek istedik. Ve sorunların pratik amaçlarını da gözönünde tutarak elden geldiğince telif yazılara yer verdik. Bu sayımızın bir Fransız, iki de Türk olmak üzere üç yeni yazarı var. Genellikle ünlü bir kurgucu ve «Kodin», «Bunca uzun bir ayrılık» gibi filmlerin yönetmeni olarak tanınan Henri Colpi aynı zamanda değerli bir müzik araştırıcısıdır. «Filmde Müziğin Savunu ve Övgüsü» adını taşıyan büyük araştırmasından Jak Şalom'un yaptığı derleme iki sayı sürecek. «Görüntü» konusunu özellikle teknik yönlerine de değinerek inceleyen Yılmaz Zenger mimardır, Teknik Üniversite'de sinema konusunda da dersler veren bir öğretim üyesidir ve Tanık Sinema Topluluğu'nun başkanıdır. «Tanıtma Yazıları» konusunu işleyen Artun Yeres de aynı topluluğun üyesidir. İlk kısa filmi «Çirkin Ares», geçen sayımızda bildirdiğimiz gibi 1. Hisar Yarışması'nda derece aldı.

Hiç kuşkusuz bu yazılar, «Sinemanın anlatım araçları» gibi son derece önemli ve genış bir konuyu tam olarak açıklamak iddiasında değildir. Bu başlangıç yazılarından sonra ilerde aynı konuyu ele alan başka araştırmalar da yayınlıyacağız.

Not: Sinema'nın anlatım araçlarından «Oyun» konusundaki yazı, bu sayının kabarık içeriği yüzünden önümüzdeki Eylül sayısında yer alacaktır.

berlin yıl XVII

tuncan okan

ONİKİ günlük bir film maratonunun ardından Berlin'i terkederken kıvançlıydık. Sinema eleştirmecileri için bu yılki Berlin film yarışmasının asıl ilginç yanı, yarışma filmlerinin bireysel niteliklerinden değil, toplu bir anlayış ve düşünce evrimi sonucu sinemanın kabuk değiştirmesine tanıklık etmek fırsatını vermesinden geliyor. Yeni sinema olayından söz ediyoruz. Yarışmada yer alan filmler, çokluk, dünyanın çeşitli ülkelerinde adlarını duyduğumuz ya da bundan sonra duyacağımız genç sinemacıların genellikle çarpıcı bir dinamizm, bir yüreklilik, bir tezelik taşıyan yapıtlarıydı. Bilinen kuramların dışına çıkmaya kendilerini zorlayan yeni sinemacıların böylesine belirgin ve değişik çıkışlarını bugünden bireysel olarak yargılamak ve değerlendirmek çok güç olsa gerek. Ortaya mutlaka yeni bir şey getirmek amaçları saygı değer bir çaba tabii. Konu seçiminden bu konulara bakış açısına, bu konuların getirdiği çeşitli sorunlar karşısındaki insancıl tutumlarına ve bütün bu değişikliklerin kaçınılmaz zorunluğu olarak değişik bir anlatım yolu tutturmaya çalışmalarına kadar, çeşitli yönleriyle atılgan ve yürekli, genç, taptaze bir sinemacı kuşağı var ya, önemli olan bizce o... Önemli olan bu genel perspektif içindeki toplu kıpırdanışları, uyanışları, gelişmeleri ve aşamaları izleyebilmek... Yoksa, açıkça kabul etmek gerekir ki, henüz oluşum durumunda bulunan yeni sinema olayının yapıtları birer birer ele alındığında şu ya da bu yönden sakatlıklar, iğretilikler, ilkellikler, gereksiz heyecanlanmalar, sindirimsizlikler bulmamak imkânsızdır.

BAŞLANGIÇ (Le Départ)

Altın Berlin Ayısı'nı **Skolimowski**'nin **Başlangıç**'ı aldı bu yıl. **Başlangıç/Le Départ** gerçekten yarışma boyunca seyrettiğimiz filmlerin en iyilerindendi. Skolimowski'nin de en iyi filmi denilebilirdi rahatlıkla. Polonyalı genç yönetmenin Terk/Walkover'de ilk defa kendini duyuran ve La Barière ile biçim yönünden de bir kişilik tutmaya yönelen sinemasının ne denli bir aşamaya vardığını gösteriyor. Her filmindeki gibi, burada da önemli değil hikâyesini ettiği olay dizisi... Aslında, senaryonun sinematografik hikâye niteliği de yok klâsik anlamda. Bugüne kadar kendi kuşağının insanını, hatta kendi yaşamını, iç dünyasını sübjektif bir anlatımla perdeye yansıtan Skolimowki «Başlangıç» ta ondokuz yaşındaki bir delikanlının düşünden söz ediyor. Berber çırağı Marc'ın (Jean-Pierre Léaud) tek tutkusu bir yarış otomobiline sahip olmak. Daha doğrusu yarış otomobiliyle bir yarışa katılmak... İki gün sonra yapılacak bir yarış için patronunun Porsche'sini ödünç almak istiyor. Fakat patronu hafta tatili için otomobiliyle şehir dışına gitmeye karar verince kendine başka bir araba bulmak zorunda kalıyor çaresiz. Marc'ın bir yarış otomobili bulmak için giriştiği serüven, taptaze buluşlarla dolu, hareketli, fantezist bir şiir havası içinde seyirciye verilmiş. Bütün bu serüvenin sonunda Marc'ın gene de düşünü gerçekleştirememesi, fakat her sonun ardından bir başlangıcın doğduğuna inanması Skolimowski'nin evrenindeki kişisel mücadelelere ve umutlanmalara açık kapıları belirtiyor.

«Başlangıç» ın sürprizlerle dolu, gerilimi sağlam bir hikâyesi var. Biçim yönünden de çok düzgün. Ayrıca dinamik, modern, yenilikçi bir sinema dili Skolimowski'ninki... Eleştirmecilerin çoğunluğu «Başlangıç» a Skolimowski'nin kişiliğini en belirgin bir biçimde ortaya koyan film olarak nitelemekte haklılar.

İŞTE SENİN YAŞAMIN

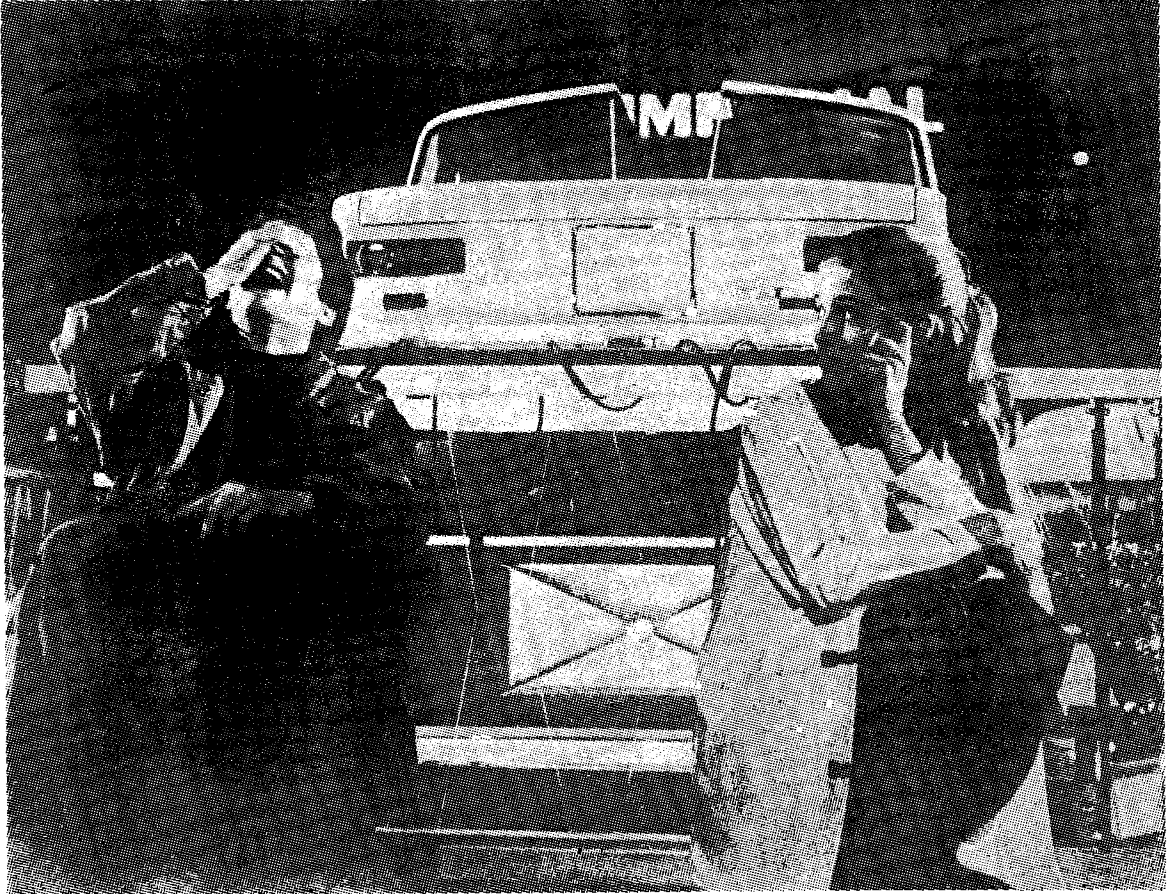
Berlin'de «Başlangıç» ile birlikte ilgimizi çeken iki İsveç filminden de öncelikle söz etmemiz gerek: **Jan Troell**'in **İşte Senin Yaşamın/Har Har du ditt liv** ve **Jan Halldoff**'un **Hayat Çok Güzel/Livet ar stenkul**... İkisi de genç İsveç sinemasının son yapıtları... Kişilikleri birbirinden çok değişik iki genç sinemacının ayni derecede ilginç filmleri... «İşte Senin Yaşamın» Eyvind Johnson'un İsveç'te büyük bir edebiyat olayı kabul edilen **«Olof'un Romanı»** adlı kitabından alınmış. Olof'un ondört yaşından başlayarak dört yıllık serüvenini anlatan ve bu dört yılın hikâyesi içinde birinci dünya savaşı süresince İsveç'in geçirdiği sosyal ve ekonomik evrimlerin üzerine de eğilen, yüklü,

hacimli bir roman bu. Troell'in filmi de ayni ağırlıkta hemen hemen... İsveç'in bereketsiz, kaderine terkedilmiş kuzey bölgesinde çok güç yaşama koşullarıyla başbaşa kalan zavallı insanlar gibi öndört yaşındaki Olof da çeşitli işlere girip çıkarak ayakta durabilmeye çalışıyor. İçinde bulunduğu çevre unutulmuş bir çevre bütünüyle. İnsanlar eziliyor, ufalanıyorlar, yokoluyorlar.. Olof'un gözleri önünde. Fakat delikanlı savaş gücünü kaybetmiyor. Daha iyl yaşamanın koşullarını getirmek için çabalıyor. Işçi hareketlerine katılıyor, sendikalarda görev alıyor, o çağda uyanmaya başlayan toplumcu inançların savunuculuğunu yapmaya çalışıyor. Bir yandan da, çeşitli yanlarıyla, kişisel dünyasının da geçirdiği gelişmeleri izliyoruz... İlk sevgilisinden, gözleri önünde canını veren işçi arkadaşına kadar karşısına çıkan her insan Olof'un kendi kendini yetiştirmek yolundaki çabalarına yardımcı oluyor. Olof kendini yetiştiriyor amma, çevresine gereği kadar yaranamıyor sonunda. Daha doğrusu çevresinin ayni biçimde uyanması, bilinçlenmesi mümkün olamıyor. Tutkularının gerçekleşemediğini gören genç adam da yenilgiyi kabullenerek o zavallı insanları başlangıçtaki gibi kaderlerine terkedip daha iyi yaşama koşullarını kolayca elde edeceği güneye göç ediyor.

Troell elindeki verimli malzemeyi çok iyi kullanmış Eyvind Johnson'un uzun romanı derli toplu, sözü açık ve seçik bir hikâye çerçevesi içinde perdeye aktarılmış. Anlatımı en küçük ayrıntılara kadar etkileyici bir gerçekçilik taşıyor Troell'in... Modern ve kişisel bir dile varmak tutkusuyla birlikte, 1920'lerdeki İsveç sinemasının geleneksel temellerine kadar uzanan klâsik bir sinema ortaya koymak tutkusu genç rejisörün yapıtına yeni fakat köklü, güçlü bir nitelik kazandırmış. Gerektiği zaman belgesel bir anlatımla doğrudan doğruya, gerektiği zaman plastik malzemelerden yararlanarak sembolik bir biçimde söylüyor sözünü Troell. Herşeyi ölçülü, hesaplı, grafiği sağlam bir bütün çıkıyor sonunda ortaya. Zaman zaman hırçınlaşan, zaman zaman yumuşak, alabildiğine duygulu, boyutlu, insancıl bir sinema şiiri «İşte Senin Yaşamın». Troell'i yönetmenliğinin yanında görüntü yönetmeni olarak da alkışlamak gerek. Filmin başından sonuna kadar ilgiyle izlenen nefis fotoğrafları onun elinden çıkmış. «İşte Senin Yaşamın» ödülsüz dönmemeliydi Berlin'den...

HAYAT ÇOK GÜZEL

Jan Halldoff'un **«Hayat Çok Güzel»** adlı filmi çağdaş İsveç gençliği üzerine bir araştırma. Yirmiyedi yaşındaki uzun boylu, uzun saçlı, sakallı, bıyıklı, dış görünüşüyle bir «beatnik» sayılabilecek Jan Halldoff bugünün kaybolmuş kuşağını çıkarıyor karşımıza. Ama yalnızca bir saptama yaptığı... Canlı, taptaze, gerçek bir hikâye ile durumu



JEAN-PIERRE LEAUD VE CATHERINE DUPORT/LE DEPART/BAŞLANGIÇ/JERZY SKOLIMOWSKI



HAR HAR DU DİTT LİV/İŞTE SENİN YAŞAMIN/JAN TROELL

belirliyor, o kadar. Yorumu, öğütü falan yok. Bunu da beklemek yersiz. Zira ne Halldoff'un, ne de filmin senaryosuna katılan yazar Stig Claesson'un yaşamlarını yansıttıkları kişilere dışarıdan bakabileceklerini düşünmek imkânsız. Filmle ilgili broşürlerdeki tanıtma yazılarına bakılırsa, Halldoff'un da Stig Claesson'un da kendi dünyaları bu aslında.

«Hayat Çok Güzel» de Britt'in hikâyesini izliyoruz. Bu hikâye içinde genç yönetmen kuşaklar arasındaki anlaşmazlığı, yabancılığı ve bu çatışmanın dramını veriyor. Yirmialtı yaşındaki Britt (Inger Taube) kocasından boşandıktan sonra çocuğu ile kendi başına yaşamaktadır. Her gün işine giderken çocuğunu bir dadıya emanet ediyor. Başının derdi bu çocuk... Belli ki, annesi onu dünyaya getirdiğine de, getireceğine de pişman olmuş. Ona karşı hiçbir annelik duygusu gösterdiği yok. Çocuğun babası bir yazar (Kev Hjelm)... Britt'ten hayli yaşlı bir adam. Çağından önce de ihtiyarlamış üstelik. Eşini hiçbir şekilde doyuramadığı besbelli. Fakat bir çocuktan farksız olan Britt'in üzerinde zaman zaman kocalık otoritesini sürdürmeye çalışıyor boş yere... Derken, çocuğun delişmen dadısı (Mai Nielsen) Britt'in hayatına saçı uzun, yeye'ci beatnik'leri karıştırıyor. Çevrelerine aldırış etmeyen bu delikanlılar Britt'i de gerçeğin ortasından alıp düş dünyasına götürüveriyorlar birden. Hiçbir moral ya da sosyal baskının bulunmadığı, alabildiğine özgür, sorumsuz bir dünya bu... Eğleniyor çılgınca gençler. Ve onların eğlencelerini çevresindekiler merakla, şaşkınlıkla seyrediyorlar durmadan. Koca, aklınca, karısını onların arasından kurtarmaya çalışıyor. Küçük çocuk da karışıyor bu oyuna... Fakat gençlerin düşleriyle kurdukları yapmacık dünya gerçekle yüzleşince bir çatırdama oluyor. O vurdumduymazlık, azgınlığa varan aşırı bağımsızlık sevinci tonunu birden kayboluveriyor. Bir trajedi oluyor ortadaki komedi: Gençler şaşkınlıkları sırasında bir adam öldürüyorlar. Filmin son karesinde, Britt'i ne yapacağını bilmez, muhtemelen öncelikle çocuğunun yanına dönerken pişmanlık içinde görüyoruz. Fakat «son» yazısından önce sabitleşen görüntü saptanan durumun, anlatılan bu tipik olayların aslında burada kaldığını ve gerçekte bir dönüşün ya da bir değişimin olamayacağını da anlamaya yarıyor.

Halldoff'un sineması Fransızların Cinéma-Vérite'siyle Godard sineması arasında, fakat bütünlüğü sağlam, ritmli ve daha önemlisi alabildiğine özgürlük tutkusu taşımasına rağmen köklü kişiliği olan bir sinema... Genç yönetmen kamerasını sırtladığı gibi, oyuncularının arkasından kaldırımlara, sokaklara, evlere, yaşayan insanların arasına girmiş gizlice... Ve ufak ayrıntılarına kadar titizlikle bulup çıkarmış konusunun getirdiği herşeyi... Oyuncuları da bu anlayışa pek güzel ayak uydurmuşlar. Yazık ki, Isveç sineması yarışmaya gönderdiği iki ilginç filme rağ-



SABINE SINJEN/ALLE JAHRE WIEDER/HER YIL GENE BERABER/ULRICH SCHAMONI

men eli boş döndü Berlin'den...

DÖVME

Genç kuşağın sorunlarını çok değişik yanlarıyla hayli çarpıcı ve yürekli bir biçimde ele alan bir başka film de Johannes Schaaf'ın «Dövme/Tatowierung» siydi. Schaaf da, Halldoff gibi, bugünün kuşaklar arası anlaşmazlığını ortaya koymaya çalışıyor. Görünürdeki anlaşmazlığın gerçekte toplum düzenine sinsice girmiş birtakım genel bozukluklardan, giderek, dışarıdan bakıldığında yerleşmiş görünen birtakım toplumsal yargıların, moral değerlerin ve «oturmuş» sayılabilecek olgun kuşakların ikiyüzlülüğünden, acımasızlığından ileri geldiğini anlatmak istiyor açıkça... Hikâyesini izlediğimiz Benno (Christof Wackernagel) onaltı yaşında bir delikanlı... Nasılsa ıslâh evine sürüklenmiş. Çocuksuz bir aile tarafından evlât edinilen Benno bu aile çevresi içinde büsbütün çıkıyor çığrından. Karşılaştığı iğretilik, yapmacıklık ve ikiyüzlülük çocuğu birtakım dengesizliklere, aşırı taşkınlıklara götürüyor. Benno'yu evlât edinen Lohmann ailesinin yanında Gaby adlı onsekiz yaşlarında bir yeğenleri de (Helga Anders) var. Gaby sürekli bunalan, sıkıntısından patlayan bir kız. O da Benno gibi yabancı çevresine... Bir aralık amcasını baştan çıkarıyor. Sonra amcası ve yengesi başbaşa veriyor ve kızı Benno'nun koynuna itiyorlar. O zamana kadar cinsel komplekslerini yenemeyen, bütün denemelerine rağmen cinsel bir uyanış duymayan Benno'yu Gaby yola getirir gibi oluyor önceleri.. Gaby'ye gerçekten âşık olmaya başlıyor Benno. Fakat, bu defa da, düzenlenmiş, önceden planlanmış bir aşk oyununun kahramanı olmak istemiyor Gaby. Bırakıyor Benno'yu. Onuru zedelenmiş delikanlı da, ailece düzenlenen bir pazar gezisinde bütün bunlara yol açan Lohmann'ları öldürüyor tabancasıyla. Filmin, bu bölümü izleyen son bölümünde, Benno'yu çırılçıplak, bomboş bir yüzme havuzunda yüzerken, özgürlüğü tadabilmenin düşü içinde sevinirken görüyoruz. Fakat düşü polislerin oraya gelip Benno'yu yaka paça götürmeleriyle bitiyor.

Schaaf yeni bir sinemacı... Yeni Alman sinemacılarının en yenilerinden... İlk konulu uzun filmi oluyor «Dövme». Daha çok, genç bir sinemacının heyecanını ortaya koyması yönünden ilginç geliyor insana. Ama bu heyecan rahatsız edici bir aşırılıkta. Schaaf'ın filminin iyi yanları da var, kötü yanları da... İkisi de çok belirgin üstelik. Konusuna bakışı da çok hırçınca... Acı bir komedi tonu taşıyan bir hırçınlık duyuluyor film boyunca. Kara komedi'leri andıran bir hırçınlık. İğneleyici yanı çoğu zaman ayrıntılara verdiği önemden geliyor. Alabildiğine özgür bir sinema dili kullanmak istemiş Schaaf. Bilinen kuramların dışında bir sahne düzenlemesi ve montaj anlayışı var. Bakalım, Schaaf buradan nereye varacak?... Gelecek projelerini seyrettikten sonra hakkında bir yargıya varmamız gerekiyor.



HELGA ANDERS/TATOWIERUNG/DÖVME/JOHANNES SCHAAF



SABINE SINJEN/ALLE JAHRE WIEDER/HER YIL GENE BERABER/ULRICH SCHAMONI

HER YIL GENE BERABER

Geçen yıl **O/Es** adlı filmiyle umut veren **Ulrich Schamoni**nin **Her Yıl Gene Beraber/Alle Jahre Wieder** Uluslararası Eleştirmeciler Birliği Federasyonu'nun **(Fipresci)** geleneksel ödülünü aldı. «O» ile «Her Yıl Gene Beraber» arasında mutlaka bir seçim yapmak gerekirse biz oyumuzu birincisi için kullanırız. Fakat, böyle bir seçim de gerekli değil aslında... Yazının başında da belirttiğimiz gibi, henüz oluşum durumunda bulunan genç Alman sinemacı kuşağının bu türden iniş ve çıkışlarla bir yere gelip gelemeyeceğini görebilmek önemli olan. Ulrich bu yönde insanı umutlandırabilen bir sinemacı. Gerek ele aldığı konulara bakış açısı, gerek konu seçimi, gerekse bunları sinematografik bir biçimde perdeye yansıtmak çabası sevilmeye, sayılmaya, uumutlanmaya değer, olumlu nitelikler taşıyor.

«Her Yıl Beraber» Hannes Lücke adlı, kırkında, evli bir erkeğin (Hans-Dieter Schwarze) hikâyesi... İş hayatında başarılı sayılan, maddî hiçbir sıkıntısı olmayan bir insan Hannes... Kendi durumundaki birçok erkek gibi o da evlilik hayatında mutlu değil. Fakat mutsuzluğunun sebebini de araştırmış, bulmuş değil. Yıllardır karısından ayrı yaşıyor. Cici, sevimli bir metresi (Sabine Sinjen) var. Bütün umudu Hannes ile evlenmekte genç kızın... Fakat Hannes'in öncelikle eşinden boşanması gerek tabii... İki çocuk var ortada. Eşi Lore (Ulla Jacobsson) sâkin, iyi bir ev kadını üstelik. Bir Noel tatili süresince geçiyor «Her Yıl Gene Beraber» in hikâyesi... Hannes Noel'de karısını ve çocuklarını görmek üzere bulunduğu şehirden kalkıp onların oturdukları küçük taşra şehrine gelmiştir. Yanında metresi Inge de vardır. Kendinden emindir Inge. Hannes'in karısıyla konuşup boşanmadan söz edeceğini sanmaktadır. Oysa Hannes bu cesareti gösteremez kolay kolay... Herşeyi olduğu gibi bırakır sonunda. Noel tatili biterken, Igne Hannes ile birlikte yaşama zorunluluğuna rağmen onun ve çevresinin aslında ne denli yalancı, sahtekâr, iki yüzlü ve acımasız olduğunu anlar.

«Her Yıl Gene Beraber» arrivist bir çevrenin eleştirmesi yönünden ilginç bir toplumsal taşlama niteliği taşıyor. Ortalıktaki aşk hikâyesi bireysel bir serüvenden çok, Hannes ve çevresinin durumunu belirliyor açıkça... Ve filmin asıl dramatik yapısı bu çevredeki sürtüşmelerden, çatışmalardan meydana geliyor. Ancak, konunun bir hikâye biçimine sokulurken birtakım boşluklar da bırakılmış. Filmi biz daha çok, Ulrich'in sinema dilini temiz kullanışı ve Truffaut'nun Yumuşak Ten/La Peau Douce adlı filmini hatırlatan bir içtenlik ve doğallık taşıması yönünden önemli buluyoruz. Schamoni, herhalde yeni projeleri de merakla izlenmesi gereken bir sinemacı olacak.

FARELER UYANIYOR

En iyi yönetmen için verilen ödülü Yugoslav sinemacı Zivojin Pavlovic **Fareler Uyanıyor/Budjenje Pacova** adlı filmiyle kazandı. Yarışma jürisinin başarılı iki İsveç filmini görmezlikten gelerek bu filme ödül vermesi tartışma götürür bir yargı amma, Pavlovic'in de ilginç bir sinemacı olmadığını iddia etmek mümkün. Pavlovic yaşı ilerlediği halde evlenememiş, yalnız yaşayan bir erkeğin birtakım cinsel kompleksler içinde düştüğü yarı-komik,

yarı-trajik durumları işlemektedir. Yönetmenin bu olayı dramatik bir doku içinde bir senaryo biçimine koyabilmek çabası inkâr edilmez bir yenilik taşıyor. Fakat filmin ve sinemacının temel yapısından gelen birtakım ilkellikler de yok değil. Jüri üyelerine, değerlendirmelerini yaparken, bu ilkellikler sevimsiz gelmiş olmamalı özellikle.

KOLEKSİYONCU KIZ

Fransız sinemasının «lânetlenmiş» yönetmenlerinden **Eric Rohmer**'in yarışmada özel ödül kazanan **Koleksiyoncu Kız/ La Collectionneuse** adlı filmi gençlik üzerine bir başka araştırma... Anlamsız, bomboş bir hayat süren, çevreleriyle bütün ilişkilerini koparmış gençler ilk bakışta çok özgür görünmekle birlikte gerçekte birşey yapamıyorlar. Sevmeyi de, sevişmeyi de, duygulanmayı da bilmiyorlar aslında. Köşe kapmacadan farksız aşk oyunlarıyla, cilvelenmelerle geçiyor günleri. Herşeyleri geçici, herşeyleri temelsiz... Rohmer'in karşımıza çıkardığı bu çevre etüdü yeni bir şey değil tabii... Ayni saptamalar kendi ülkesinin sinemacıları tarafından defalarca yapılmıştı. Üstelik, konusunun işlenişi yönünden de, sinema dili yönünden de olanüstü bir çekiciliği yok. Sıkıcı, monoton bir hikâye, kısır bir sinema dili...

FISILDAYAN DUVARLAR

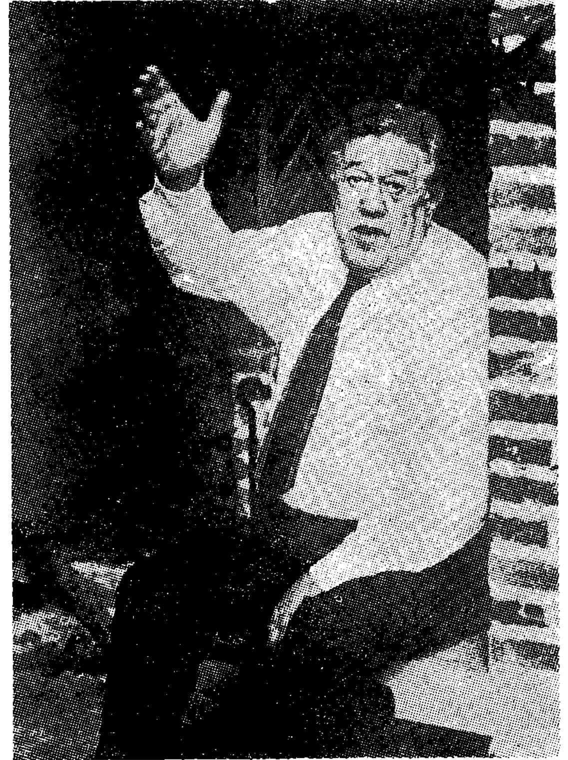
Edith Evans ve **Michel Simon'**a en iyi oyuncu ödüllerini kazandıran **Fısıldayan Duvarlar/The Whisperers** ve **İhtiyar Adam ve Çocuk/Le Vieil Homme et l'Enfant** yarışmada seyrettiğimiz ilginç filmler arasındaydı. Birinci film **Bryan Forbes'**in imzasını taşıyor. Yalnızlık temasını işlemiş Forbes. Senaryo Robert Nicolson'un ayni addaki kitabından alınmış. Kocası tarafından terkedilmiş, yalnız başına yaşayan Bayan Ross'un (Edith Evans) dramı... Yıllardır evinde, anılarıyla başbaşa yaşayan Bayan Ross'a sosyal sigorta kurumu yardım etmektedir. Bütün umudu babasından miras kalan bir miktar paraya kavuşabilmekte ihtiyar kadının. Bu düşle avunurken, geçirdiği ağır bir hastalık sonucu sağlığı çok tehlikeli bir döneme giriyor. Kocasını bulup çağırıyorlar yanına. Eski aile düzeni yeniden kuruluyor. Fakat Bayan Ross kocasını ne alkolden, ne at yarışından, ne de tehlikeli işlere karışmaktan vazgeçiremiyor gene... Ve kocası bir raslantı sonucu büyük bir vurgun vurunca kadıncağızı kaderine terkediyor. İyi düzenlenmiş, gerilimi güçlü, çok uzun olmasına rağmen monotonlaşmayan başarılı bir senaryo rahat bir biçimde perdeye aktarılmış. Edith Evans'ın oyunu da benzerine kolayca rastlanır gibi değil.

İHTİYAR ADAM VE ÇOCUK

Ihtiyar Adam ve Çocuk/Le Vieil Homme Et L'Enfant genç Fransız yönetmen **Claude Berri**'nin ilk uzun filmi. Fakat, anlatımı hayret verici bir olgunlukta. Daha önce kısa filmler çeviren ve bir aralık Bresson'un yanında yardımcı olarak çalışan Berri klâsik biçimde bir filmle ortaya çıkmış. Temeli Renoir'lara, Clair'lere, Duvivier'lere, Carnélere, Bresson'lara kadar uzanan geleneksel bir sinemayı, demode sayılmayacak bir biçimde yeniden canlandırmş pekâlâ... Hikâyesi, filmin adından da anlaşılacağı gibi,



PATRICK BAUCHAU VE HAYDEE POLITOFF/LA COLLECTIONNEUSE/KOLLEKSİYONCU KIZ/ERIC ROHMER



MICHEL SIMON



EDITH EVANS/THE WHISPERERS/FISILDAYAN DUVARLAR/BRYAN FORBES

ihtiyar bir adamla ilkokul çağında bir çocuk arasında geçiyor. İkinci Dünya Savaşı sırasında, Paris'te yaşayan bir Musevî ailesi, küçük çocuklarını Almanlardan kaçırmak için uzak bir taşra köyündeki dostlarına emanet ediyorlar. Burada kaldığı sürece kimliğini saklayacaktır çocuk... Yaşadığı evde ihtiyar bir karı-kocadan başka kimse yoktur. İhtiyar adam kısa zamanda anlaşıveriyor küçük konuğuyla... Biribirlerine açılıyorlar. Savaş Avrupa'yı cehennem yerine çevirirken bu unutulmuş köyde böylece karşı karşıya gelen, bir çocuk ve bir ihtiyar ilişkilerinin gelişmesi boyunca yeni yeni şeyler kazanıyorlar. İhtiyar adam (Michel Simon) birtakım katı ön yargılarını, dar düşüncelerini, o yaşa kadar gerçekten duyamadığı şefkat ve dayanışma bilincini kazanıyor. Zaman zaman çocuk, dedesi yaşındaki adamın yol göstericisi, yöneticisi, eğiticisi oluyor. Bu arada ırk çekişmelerinin de anlamsızlığını kabul ettirmeyi beceriyor pratik zekâsıyla. Film olağanüstü nitelikler taşımamakla birlikte, düşünce ve duygu yapısı bakımından insancıl olduğu oranda etkileyici. Berrinin sinemacı olarak geleceğine güvenmemek için hiçbir sebep yok.

AH BABACIĞIM, VAH BABACIĞIM, ANNEM SENİ DOLABA ASTI BEN NE YAPACAĞIM?

Richard Quine'in açılış gecesinde gösterilen **Ah Babacığım vah babacığım, annem seni dolaba astı, ben ne yapacağım/O Dad, poor Dad, Mama's hung you in the closet and I'm feeling so sad** aslında bir kâbustan farksız. Komedi türünde ilginç çıkışlarını bildiğimiz, özellikle Amerikan komedisi geleneğine bağlılığı ile bazı filmleri önem kazanan Quine yeni sinemacıların modernleşme çabasına ayak uydurmak mı istemiş acaba?... Özellikle biçimi değişik, modern bir piyesle yola çıkmış. Piyesin daha çok biçiminin değişik olduğunu tekrarlayalım. Yoksa ele aldığı tiplerin, değindiği sorunların, hatta ana hatlarıyla buradan çıkan gerilimin orijinal sayılabilecek bir yanı yok. Tennessee Williams'ın kahramanlarını hatırlatan birtakım ruh hastaları deli dolu bir komedi havası içinde çıkıyorlar karşımıza. Iktidarsız bir baba, cinsel tatminsizlik içinde yapmadığını bırakmamış, aşıklarının yanısıra oğlu ile de cinsel ilişkiler kurmuş, azgın bir sapık kadın (Rosalind Russell) ve onun köpeği gibi yanında gezdirdiği, insandan çok hayvanı andıran, sapık, kabiliyetsiz, sevimsiz oğlu Jonathan (Robert Morse)... Hikâye babanın ölümünden sonra ana-oğul ile onların hayatına karışan birkaç kişi arasında geçiyor. Fakat bu perspektif içindeki olayları insanlık dışı bir açıdan geliştirilerek güldürü yapmak uğruna alabildiğine çığrından çıkaran Quine tek kelimeyle «iğrenç» bir iş ortaya koymuş oluyor.

BİRKAÇ FİLM

Hollandalı genç yönetmen **Franz Weisz**'in **Bir Düş : Gangster Kız/Het Gangstermeisje** değişik bir hikâyenin, o hikâyeye uygun değişik bir dille perdeye aktarıldığı, modern bir sinema çalışması... İlk filmini çeviren bir yönetmen için umutverici sayılabilecek bir deneme bazı yanlarıyla.

Özellikle sinema dilinin teknik nitelikleri ve oyuncu yönetimi açısından önemli. Willy Kurant'ın siyah-beyaz fotoğrafları da nefis. Fakat keçi boynuzundan farksız bir hikâyeye rejisörün böylesine gözü kapalı tutulması hayret verici. Yarışmadaki iki İtalyan filminin de başarısız olduğunu belirtmek zorundayız. **Islık Çalan Burun/Il Fischio Al Naso**'nun yönetmeni ve başoyuncusu Ugo Tognazzi... Toplumsal taşlama olmak iddiasında bir kara komedi... Fakat ne taşlama olarak, ne de kara komedi olarak doyurucu değil. İki saatlik usandırıcı bir sıkıntı... **Alfredo Angeli**'nin **Tuhaf Gece/Il Congisliacco** adlı filmi de başı sonu olmayan, nefes nefese bir tempo içinde gelişen, bir casusluk serüveninden de daha çapraşık, tatsız, sevimsiz bir komedi... Yönetmeninin teknik cambazlıkları dışında akılda kalır bir yanı yok.

Yugoslav sinemasının yarışmadaki ikinci temsilcisi **Düş/San** aşırı bir biçim özentisi içinde hikâyesinin özünü zedeleyen ve konusundan yeterince yararlanamayan, vasat bir film... İngiliz sineması adına yarışma dışı gösterilen **Sundurma/Penthouse** bir sadizm testi kısaca... **Peter Collinson** 96 dakika seyircinin asabıyla oynuyor. Genç yönetmenin çalışmasında ilgi çeken en önemli özellik dört duvar arasında geçen teatral yapıda bir senaryoyu perdeye aktarırken gayet dinamik bir sinema dili kullanmış olması.

BERLİN YARIŞMASI VE TÜRK SİNEMASI

Sözümüzü bitirmeden, bir de yarışma dışı bir gösteri dizisinde yer alan «Bitmeyen Yol» a değinelim. Bilindiği gibi, «Bitmeyen Yol» Berlin Film Festivalinin yarışma filmlerini seçmekle görevli bir kurula sunulmuş, fakat elemeyi kazanamadığı için yarışmaya alınmamıştı. Ancak, yarışmaya paralel yürütülen «tanıtıcı filmler» gösteri dizisine kabul edildiği için Türk sineması da festivalde resmen temsil edilmiş oldu. Biz, bu olayı Duygu Sağıroğlunun filminin kendi başına taşıdığı önemden çok, bazı gerçekleri daha belirgin bir biçimde yansıtması açısından burada kısaca incelemek istiyoruz.

a — Türk sinemasının her zaman karşısında olduğu iddiasıyla karşılaşan Sinematek, bu yılki Berlin yarışmasında Türk sinemasının mutlaka bir filmle katılması için her olumlu çabayı göstermiştir. Berlin film festivalinin yöneticileri Türk sinemasının da bir yapıtını yarışmaya çağırırken Sinematek'in işbirliğine başvurmuşlar, Sinematek de festival yöneticilerine en iyi seçim imkânını verebilmek için üç filmin birden Berlin'e ulaşmasını sağlamıştır.

b — Türk sinemacıları, Türk aydınlarının ve özellikle Türk sinema eleştirmecilerinin anlayışsızlıkları iddiasındadırlar. Filmlerinin onlar tarafından sürekli baltalandığını ileri sürerek bugünkü keşmekeşi, çıkmaz örtmeye çalışmaktadırlar. Fakat, geçen mevsimin en başarılı filmleri sayılan üç Türk filmi de, uluslararası bir yarışmanın eleştirmecilerden meydana gelmiş seçim kurulu tarafından aranılan nitelikte bulunamamıştır. Filmleri yargılayan kurulun haklı ya da haksız olduğunu tartışmak mümkündür. Fakat buradan hiçbir yere varılmaz. Bizce, asıl sorun bu tür tartışmaları bırakıp, her işte bir ard düşünce aramaktan vazgeçip Türk sinemasının bugünkü çıkmazını kabul ederek daha iyi filmler yapmanın bilincine varmaktır. Böyle bir bilincin güçlenmesi de, ne Türkiye'de ne de Türkiye dışında geçerli sayılmayan bir sinemanın savunuculuğunu yapmakla, eleştirmeciyi suçlayıp ortadaki başarısızlıkların asıl sebebi göstermekle olmaz herhalde.

c — Sinema yapıtı, temel anlamda, bir meslek disiplinine, klâsik bir sinema kültürüne sımsıkı bağlıdır. Berlin yarışmasında seyrettiğimiz filmler arasında bazı genç yönetmenlerin ilk uzun filmleri sinema dili bakımından kusursuz görünüyorsa, bunun nedenini alt yapıdaki sağlamlıkta aramak gerekir. Olağanüstü nitelikler taşıyan filmleri bir yana bırakalım, ilk uzun film denemesi için yalnızca «umutverici» diye niteleyeceğimiz filmler de asgarî bir alt yapıdan gelmektedir. Türk sinemasının bilime karşı, sinema sevgisine karşı millî karakteri kaybetmemek sloganı içinde yabancı sinemacıların ilginç, çağdaş ya da klâsik yapıtlarını Sinematek'te seyretmeyi boykot etmek ve Sinematek'in çabasını bir «beyin yıkama» biçiminde nitelemek sinema sevgisine karşı bir davranış değil mi? - yalnızca alaydan yetişme elemanlarla bugünün sinemasına ulaşması, uluslararası bir yere varabilmesi imkânsızdır. «Bitmeyen Yol» konusunun sağlamlığına, Duygu Sağıroğlu'nun aşırı sinema heyecanına, dürüstlüğüne ve sonraki filmlerinde kaybolan açıkgözlülüğüne rağmen istenen ortama varamamış ise, bu, Sağıroğlu'nun sinemacı olarak yetişme olanaklarındaki sakatlıklardan gelmektedir. Sinema dilinin teknik aksaklıkları, senaryonun dekupajından görüntü yönetmenini denetlemeye, oyuncu yönetimini sımsıkı elinde tutmaya kadar çeşitli konularda Sağıroğlu'nun karşılaştığı bütün sorunları halledememiş olduğu apaçıktır. Bütün bunlar, - yanlış anlaşılmasın - filmin tümüyle bugünkü Türk sineması içinde olumlu bir çıkış olarak nitelenmesini engellememektedir tabii. Fakat «Bitmeyen Yol» un Türk sineması içindeki özel durumunun uluslararası anlamda geçerli olacağını iddia etmek yersizdir. Uluslararası yarışmaya katılacak bir filmin asgarî bir teknik standarda sahip bulunması gereklidir.

d — «Bitmeyen Yol» un Berlin'de seyredilen kopyası çok kötüdür. Bu bir baskı ve yıkama hatasıdır apaçık. Affedilecek bir hatâ da değildir. Hadi, Türkiye'de gösterilen kopyaların alelacele hazırlanarak hiçbir kontroldan geçirilmeden piyasaya çıkarılmasına bir şey demiyelim. Fakat bir festivale gönderilen bir filmin, hiç olmazsa bu türden bir hatası bulunmaması gerektir. Ayni şekilde filmin alt yazıları da, festival boyunca hiçbir filmde benzerine rastlanmayacak ilkellliktedir. Dublaj teknik hatalarla doludur. «Bitmeyen Yol» a, yeniden belirtelim, Türk sinemasının bugünkü durumu içinde saygı duyuyoruz. Ve böyle bir filmle ilk çıkışını yapan bir yönetmenin daha filminin sansürle mücadelesi tamamlanmadan saf değiştirip, başlangıçta karşı olduğu bir yola girmesini ve böylece kendini kısa zamanda unutulmaya mahkûm etmesini kolayca sindiremiyoruz. «Bitmeyen Yol» un Berlin'de gösterilmesi birtakım dersler almaya yarayabilirse, çok faydalı bir deney sayılacaktır şüphesiz. Yoksa, bu hayal kırıklığının ardından ders alması gerekenler, davranışlarını inatla sürdüreceklerse Türk sineması daha yıllarca dışarıda adından söz ettiremez.

haberler

fransa'dan...

— Başoyuncusu Michel Simon'a son Berlin şenliğinde en iyi erkek oyuncu ödülünü kazandıran **Le Vieil Homme et l'Enfant/İhtiyar Adam ve Çocuk** filminin yönetmeni Claude Berri, önümüzdeki kış ikinci uzun metrajlı filmini çevirecek. Komedyen olan oğlunun mesleğine özenen ve sonunda gerçek bir yıldız olmayı başaran bir babanın ve yerinde sayan oğlunun öyküleri. Claude Berri bu filminin son otobiyografik denemesi olacağını açıkladı: «Taşrada film çevirmek istiyorum, çünkü taşra insanları benim için çok çekici».

— Son filmi **Vivre pour Vivre / Yaşamak için yaşamak**'ın kurgusunu tamamlamak üzere olan Claude Lelouch, bu filmiyle bir öykü anlatmak istemediğini söylüyor: «Heyecan anları göstermek istedim. Açıklayıcı bir film değil, lirik bir film yapmak istedim. Konuşmalar, filmin en az önemli kaynağı olacak. Bir oyuncunun yüz ifadesi benim için, söyleyeceklerinden çok daha önemli.»

— İçişleri bakanlığınca yasaklanan filmi **La Religieuse / Rahibe**'nin, bu yasak kalkarak vizyona girmesi üzerine Jacques Rivette yeni bir filme başlayacak. Filmin adı **L'Amour Fou / Deli Aşk.** Başlıca kişiler Jean-Pierre Kalfon (Mamaia, Les Idoles) ve Bulle Ogier (Les Idoles). Konu biri tiyatro yönetmeni, diğeri oyuncu olan bir evli çiftin, sahneye Racine'in Andromaque adlı oyununu koymaları ve buna koşut olarak deliliğe varan aşkları. Filmde gerçek oyundan 20 dakikalık bir bölüm de bulunacak.

— Serge Roullet adını hemen kimse tanımıyor kuşkusuz ama yakında epey gürültü koparacağa benziyor. 40 yaşında ve çok hareketli bir sinema geçmişi olan yönetmen, Flaherty ile çalışmış, Jeanne d'Arc'ın Çilesinde Bresson'un yardımcılığını yapmış, 1964'te Cannes'da kısa filmi Sillages ile ödül kazanmış bir sinemacı. İlk konulu filmini çevirdi: Sartre'ın **Le Mur/Duvar** adlı öyküsü. Sartre'a tümüyle sadık kalarak çevrilen film her göreni etkileyerek taya çıkışı şöyle: Gerçekleştiremediği tasarılarından yorgun düşen Roullet, Sartre'a başvurarak öyküsünü filme çekmek için iznini istiyor. Sartre önce bir taslak istiyor ve taslağı okuduktan sonra filmin konuşmalarına imza atmayı bile kabul ediyor. Film çevrildikten sonra görüşü ise daha da olumlu. Roullet'ye yazdığı bir mektupta, «Bu bunalımı, ben söylüyordum yalnızca; siz ender bir başarı sağlıyor. Filmin oronu bize duyuruyorsunuz» diyor. Cannes şenliğine, konusu yüzünden Ispanya'yı darıltmamak için Fransa adına katılması kabul edilmeyen film kuşkusuz sonraki şenliklerde gösterilerek adını bütün dünyaya duyuracak.

— Georges Lautner yeni filminin senaryosunu seçti. Vahé Katcha'nın (Galia) hazırladığı konu, kendisine kötülük etmiş olan bir adamdan, onu körkütük âşık ederek öc alan bir kadının öyküsünü anlatıyor. Filmin



LE MUR/DUVAR/SERGE ROULLET

adı **Les Galets d'Etrétat / Etrétat-nın Çakılları.** Başoyuncu kolaylıkla anlaşılacağı gibi Mireille Dars. Erkek oyuncu için Robert Hossein düşünülüyor.

— Tiyatrodaki görevi dekorculuktan sinemaya geçen, ve 1964'te çevirdiği La Vieille Dame Indigne / Densiz Yaşlı Kadın ile ilgi çeken René Allio, bu kez ilk filminde de oynattığı Malka Ribovska'nın başoyuncusu olduğu **L'Une et l'autre / Biri ve diğeri**'nin çekimini bitirmek üzere. Allio bu filminde garip ve duyarlı bir konuyu işliyor. Kendisine yardım etmeye söz verip bunu başka yere gitmesi gerektiği için yerine getiremeyen kızkardeşinin kişiliğine bürünen bir genç kız rolünde Ribovska son derece başarılı. Filmin öbür kişileri Philippe Noiret, Claude Dauphin, Françoise Prévost, Christian Alers ve Marc Cassot.



MALKA RIBOVSKA VE MARC CASSOT/L'UNE ET L'AUTRE/BİRİ VE DİĞERİ/ RENE ALLIO

italya'dan...

— İtalya'da Western ve Ajan filmlerinin güçlerini tüketmeleri üzerine yapımcılar yeni bir alana el attılar: İtalyan biçimi foto-romanlar. Bir süredir İtalya'da Walt Disney'in, Hanna ve Barbera'nın çocuklar için yayımlanan dergi ve kitapları yanında yetişkinler için de bu tür yayınlara rastlanmaya başlanmıştı. Bu yayınların bir kısmının zararsız ve zaman öldürücü türden olmasına karşı bir kısmının da tutulmalarını şiddet ve sadizmlerine borçlu oldukları bilinmekte. İtalyan sineması halkın isteklerine uyarak, bu tür romanların iyilerini seçerek yapıma geçmekte gecikmedi. Dino de Laurentiis bu yolun öncülüğünü yaparak, İtalyan foto-romanlarının en ünlüsü olan **Diabolik**'i perdeye uyarlıyor. Senaryosunu Dino Maiuri ve Mario Bava'nın yazdıkları ve yönetmenliğini Mario Bava'nın yapacağı filmde «kara hırsız» Diabolik büyük düşmanı komiser Ginko ile savaşacak. Filmin oyuncuları 29 yaşında bir Amerikalı oyuncu John Philip Law ve Marisa Mell. Bu akımın daha önce Fransa'da «Barbarella» yı karısı Jane Fonda ile çeviren Roger Vadim tarafından başlatıldığı da bilinen bir gerçek.



MARCELLO MASTROIANNI/LO STRANIERO/YABANCI/LUCHINO VISCONTI



LANDO BUZZANCA/ESSERE UN MONSTRO/BİR CANAVAR OLMAK/ ALBERTO LATTUADA

— «Yorgun yönetmen» Lattuada yeni bir filme başladı. «Don Giovanni in Sicilia» da oynattığı Lando Buzzanca ile **Essere un Mostra / Bir canavar olmak**'ı çeviriyor. Film toplum kişilerinden herhangi biri olabilecek bir adamın öyküsünü anlatacak. Başarı kazanmak, tanınmak isteyen bir adamın öyküsünü. Sonunda adam başarıya ulaşıyor, kendisinden söz ettiriyor ama bir cinayetyet işleyerek. Lattuada bu öykünün yardımıyla toplum yaşayışını yöneten çevreleri alaya almak niyetinde: Politika, bürokrasi, endüstri, reklâmcılık, sinema vb.

amerika'dan...

— «Lânetli» sinemacı Sam Peckinpah yakında sinemaya dönüyor. Major Dundee ve Cincinnati Kid başarısızlıklarından sonra bir süredir film çeviremeyen yönetmen «artık 20 yaşımda olmadığımı ve anlaşmalarıma uymam gerektiğini anladım. Kimi zaman olaylara değil, inanmak istediğimize inanırız. Benim işim önce başkalarını anlamaktır. Yoksa onlarınki beni anlamak değil.» diyor. İki yıl önce, işe başladığından bir hafta sonra Cincinnati Kid'in yapımcısı Martin Ransohoff tarafından kovularak yönetmenliğe Norman Jewison'un getirilmesinden bu yana film çeviremiyen Peckinpah bir senaryo yazmış ve televizyon için filmler yönetmişti. Kızılderili soyundan gelen ve Western türü filmlere büyük ilgi duyan yönetmenin sinemaya dönme olanağına ne zaman kavuşacağını kendisinden başka kimse bilmiyor galiba.

ve diğerleri...

— Ağustos ayı başından yıl sonuna değin yapılacak olan film şenliklerinin takvimi şöyle: 4/8-18/8 Montreal (Uluslararası yarışma), 20/8-3/9 Edinburg (Uluslararası yarışma), 26/8-8/9 Venedik (Uluslararası yarışma), 17/9-24/9 Cork (Uluslararası film haftası), 7/10 14/10 Barcelona (Uluslararası film haftası), 9/10-14/10 Mannheim (Kısa film şenliği), 10/10-22/10 Mexico (Kısa film şenliği), 11/11-18/11 Chicago (Uluslararası film haftası), 14/11-24/11 Acapulco (Uluslararası yarışma), 18/11 25/11 Leipzig (Kısa Film şenliği), 25/12 2/1 Knokke-Le-Zoute (Deney filmi yarışması).

— Polonya sinemasının büyükleri iyiden iyiye tarihsel konulara merak sardılar. Küller'den sonra Wajda önceden tasarladığı Napolyon Destanından vazgeçerek Haçlı Seferlerine değin uzandı. İngilterede Mathieu Carrère (Der Junge Törless), Lionel Stander (Cul-de-Sac), Ferdy Mayne ve Dennis Gilmore'la **Cennet Kapıları**'nı çevirdi. Cennet Kapıları Andrejenski'nin aynı adlı romanının uyarlaması. Sinemaskop ve renk'e karşın Wajda, sahte bir amaca bütün inançlarıyla bağlanmış insanların umutsuz romantizmini verebilmeyi başarmış.

— 28 Mayıs'ta sinema endüstrisinin en verimli yaratıcı-yapımcılarından André Debrie 76 yaşında öldü. Daha 1908 de kendi plânlarına göre yaptığı «Parvo» tipi alıcısıyla bütün stüdyoları donattı. 28 yaşında, fabrikalarının yönetmeni olarak, sinemada kullanılan bütün gereçleri geliştirmeyi ve her buluşu için patent üstüne patent almayı sürdürdü Yüksek devirli alıcı, optik baskı makinası, üçayak, «Truca», «Super-Parvo», 16 mm. lik sesli göstericiler, üç boyutlu filmler için alıcı, mikrofilm için alıcı, 16 mm. lik manyetik ses, manyetik ses kaydedici vb. Debrie'siz sinema herhalde bugünkü durumuna ulaşmış olmayacaktı.

— Georg Wilhelm Pabst öldü. 1885 te Avusturya Macaristan İmparatorluğunun bugün Çekoslovak sınırları içinde kalan bir bölgesinde doğdu ve önce İsviçre, sonra Almanyada tiyatro oyuncusu olarak sahneye çıktı. 1910-1914 arasında New York'ta, 1918'de Fransa'da bulundu. 1919 da Viyana'da tekrar sahneye çıktı ve 1920 de Berlin'de Froelich'le sinema çalışmalarına başladı. Önceleri oyuncu idi. Sonra senaryo yazmaya ve yönetmen yardımcılığı yapmaya başladı. 1923'te ilk filmini çevirdi: Hazine, İkinci filmi Kontes Donelli'den sonra ilk başyapıtını verdi: Neşesiz Sokak. Çok kuvvetli bir hiciv taşıyan bu anarşist film, gösterildiği her yerde büyük yankılar yaparak Greta Garbo'yu sinemada tanıttı. Bundan sonra peşpeşe diğer başyapıtlarını sıralayan Pabst, Louise Brooksla çevirdiği Lulu ve Yitik bir kızın günlüğü ile sesli sinema öncesinin en önemli yapıtlarından ikisini verdi. Sesli sinemanın gelmesi Pabst'ı etkilemedi, Topçuların Dördü, Üç Kuruşluk Opera, Madendeki Trajedi, kardeşliğe, ve güçlülere karşı başkaldırmağa bir çağrı olarak en başarılı filmlerinden üçü oldular. Ancak, bundan sonra Pabst'ın düşüş çağı geldi. Çevirdiği filmlerde bir sahne, bir plân yine de büyük bir usta'nın varlığını duyurabiliyor ama her şey bununla kalıyordu. İkinci Dünya Savaşından sonra hiçbirini sonuçlandıramadığı tasarıları arasında sinemadan ayrılan Pabst, ölümüyle 25-31 yıllarının en güçlü yönetmenleri arasında sinema tarihindeki yerini alıyor.

KAYNAKLAR

15 haziran'dan 25 temmuz'a kadar çevrilen türk filimleri listesi

agâh özgüç

H A Z İ R A N

91) NEMLİ DUDAKLAR Yön. Ümit Utku / Sen. Safa Önal / Gör. Enver Burçkin / Oy. Ediz Hun, Muhterem Nur, Sevinç Pekin, Hüseyin Peyda / Yap. Kervan Film.

92) ERKEK ADAM SÖZÜNDE DURUR — Yön. ve Sen. Mehmet Aslan / Gör. Dinçer Önal / Oy. Tamer Yiğit, Nilüfer Aydan, Muhterem Nur, Süleyman Turan, Baki Tamer / Yap. Ankara Film.

93) ASLAN YÜREKLİ REŞAT Yön. ve Sen. Mehmet Aslan / Gör. Dinçer Önal / Oy. Tamer Yiğit, Gönül Yazar, Baki Tamer, Birsen İz, Hayri Caner / Yap. Ankara Film.

94) YAYLA KIZI Yön. Semih Evin / Sen. Fuat Özlüer / Gör. Vedat Akdikmen / Oy. Göksel Arsoy, Yıldız Tezcan, Turgut Özatay / Yap. Roket Film.

95) ANADOLU FATİHİ Yön. ve Sen. Suat Yalaz / Gör. Mustafa Yılmaz / Oy. Kartal Tibet, Esen Püsküllü, Tanju Gürsu, Devlet Devrim, Birsen Ayda / Yap. Olcay Prodüksiyon.

96) GECELERİN KRALI - Yön. Nuri Ergün / Sen. Safa Önal / Gör. Necat Okçugil / Oy. Ayhan Işık, Sema Özcan, Nilüfer Koçyiğit, Kuzey Vargın / Yap. Er Film.

97) KUDUZ RECEP Yön. Duygu Sağıroğlu / Sen. Aydın Öner / Gör Cengiz Batuhan / Oy / Yılmaz Güney, Figen Say, Tuncel Kurtiz, Metin Serezli / Yap. Efes Film.

98) İDAM GÜNÜ - Türker İnanoğlu / Sen. Fuat Özlüer / Gör. Çetin Gürtop / Oy. Cüneyt Arkın, Zeynep Aksu, Turgut Özatay, Yılmaz Köksal / Yap. Erler Film.

99) ADEM İLE HAVVA Yön. ve Sen. Nejat Saydam / Gör. Melih Sertesen / Oy. Fikret Hakan, Sevda Ferdağ, Tanju Gürsu, Salih Güney, Turgut Özatay, Baki Tamer, Suzan Avcı, Devlet Devrim / Yap. Acar Film.

100) KÜLHANBEYLER KRALI Yön. ve Sen. Mümtaz Alpaslan / Gör. Mükrimin Şumlu / Oy. Sibel Göksel, Baki Tamer, Sami Hazinses, Lami Özateş / Yap. Dost Film.

T E M M U Z

101) ANADOLU KIZI Yön. ve Sen. Hüsnü Cantürk / Gör. Cahit Engin / Oy. Fatma Girik, Şahin Gültekin, Önder Somer, Ali Şen, Meriç Başaran / Yap. Kulüp film.

102) MERHAMET Yön. ve Sen. Osman Seden / Gör. Necati İlktaç / Oy. Cüneyt Gökçer, Selda Alkor, Zeynep Değirmencioğlu, Atıf Kaptan / Yap. Kemâl Film.

103) ZEHİRLİ ÇİÇEK Yön. Mehmet Dinler / Sen. Osman Seden / Gör. Nedim Akanlar / Oy. Yıldız Tezcan, Efgan Efekan, Zeynep Değirmencioğlu, Reha Yurdakul / Yap. Kemâl Film.

104) SON KURBAN Yön. Oksal Pekmezoğlu / Sen. Vecdi Uygun / Gör. Manasi Filmeridis / Oy. Göksel Arsoy, Figen Say, Sevinç Pekin, Yıldırım Gencer, Hayati Hamzaoğlu, Hüseyin Peyda / Yap. Okay Prodüksiyon.

105) KADINIM Yön. Bilge Olgaç / Sen. Orhan Öztürk / Gör. Kaya Ererez / Oy. Tamer Yiğit, Figen Say, Yıldırım Gencer Necmioğlu / Yap. Öykü Film.

106) ANA - Yön. ve Sen. Lütfü Akad / Gör. Ali Uğur - Cengiz Tacer / Oy. Türkân Şoray, Yılmaz Duru, Erol Taş, Kadir Savun / Yap. Fer Film.

107) SAMANYOLU Yön. Orhan Aksoy / Sen. Ahmet Üstel / Gör. İlhan Arakon / Oy. Hülya Koçyiğit, Ediz Hun, Yap. Erman Film.

108) CANIM ANNEM Yön. Aram Gülyüz / Sen. Hamdi Değirmencioğlu / Gör. Memduh Yükman / Oy. Fatma Girik, Ekrem Bora, Zeynep Değirmencioğlu, Güzin Özipek / Yap. Metro Film.

109) BANA KURŞUN İŞLEMEZ Yön. ve Sen. Yılmaz Güney / Gör. Cengiz Batuhan / Oy. Yılmaz Güney, Mine Mutlu, Ayfer Feray, Nihat Ziyalan, Tuncel Kurtiz, Naci Erhun / Yap. Dadaş Film.

110) TURİST ZEHRA - Yön. ve Sen. Kayahan Arıkan / Gör. Fevzi Eryılmaz - Sami Acun / Oy. Sezer Sezin, Eyüp Uyanıkoğlu Gülbin Eray, Mehmet Bahadır, Serap Olguner / Yap. Hakan Film.

111) KARTAL EFE Yön. Kayahan Arıkan / Sen. Kemalettin Çelme / Gör. Ceylan / Oy. Tunç Oral, Nurlan San, Mehmet Ali Akpınar / Yap. Hakan Film.

112) SON SÖZ BENİM - Yön. Yavuz Figenli / Sen. Ali Fuat Kalkan / Gör. Yılmaz Ceylan / Oy. Sevda Ferdağ, Cihat Aşkın, Tansu Sayın, Senih Orkan, Feridun Çölgeçen / Yap. Çan Film.

113) İÇLİ KIZ FUNDA Yön. ve Sen. Çetin Karamanbey / Gör. Fethi Mürenler / Oy. Fikret Hakan, Ayten Gökçer, Funda Gürçen, Hüseyin Kemal Gürmen / Yap. Gür Film.

114) YÜZBAŞI KEMAL Yön. ve Sen. Yılmaz Atadeniz / Gör. Ali Uğur / Oy. Cüneyt Arkın, Birsen Menekşeli, Suzan Avcı, Sevinç Pekin / Yap. Fer Film.

115) ÇİFTE TABANCALI DAMAT Yön. Nuri Ergün / Sen. Safa Önal / Gör. Kenan Kurt / Oy. Öztürk Serengil, Zeynep Aksu, Kadir Savun, Münür Özkul, Vahi Öz / Yap. Akün Film.

türk sinemasında konuşmalar üstüne bazı aykırı notlar

onat kutlar

Ekrem — Seni seviyorum Ayten... Niye bana acı çektiriyorsun?

Ayten — Ne yapmamı bekliyorsunuz Ekrem bey?

Ekrem — Aşkıma mukabele etmenizi..

Bu iigi çekici konuşmayı ünlü bir yönetmenimizin gene ünlü bir senaryocu ile hazırladıkları bir metinden aldım. Ekrem ve Ayten, bir parti dolayısıyla bir kır evinde toplanan ve çoğu kolejli vs. gençlerden ikisi. Birbirleriyle böyle konuşuyorlar. Sinemacılarımız, ulusal sinema, halk, aydınlar vs. gibi genel konular üzerinde düşüncelerini derinleştirirlerken bir yandan da «bir işi yüze göze bulaştırmaksızın yapmanın yolları» konusunda da bir parça derinleşseler hiç te fena olmazdı diye düşündüm. Şimdi bu konuşmaların neresinden baksanız iler tutar yanı olmadığını görüyorsunuz. Hangi beğeninin ürünüdür bu sözler? Adnan Veli bir mizah hikâyesi yazarken bunca başarılı olamıyor. Ve bu sözler ciddi.



«Le Nouvel Observateur» ün sayılarından birinde Bunuel'le bir konuşma.

Soru — Filmlerinizin senaryoları üzerinde çok çalışır mısınız?

Cevap — Evet. Her zaman. Ve film çekiminin en çok sevdiğim bölümüdür bu. Ama hep bir yazara ihtiyacım olur. Yazarken bir sözcüğü tekrarlamak gibi bir yanlışa düşerim sık sık. Basit bir mektup bile yazsam bu hatayı yaparım. Şöyle örneğin : «Sevgili dostum, sana ben yazıyorum çünkü annem bana, sana mektup yazamadığını yazdı ve benim yazmamı istedi...» ya da «.. Yolculuk çok güç, çünkü böyle bir yolculuk düzeni içinde yolculuk imkânsız.»

Ve «Yokedici Melek» ten bir konuşma.. Letitia'nın kısa ama olağanüstü tiradı

Letitia — Bilmiyorum... Daha doğrusu.. Evet. Olağanüstü bir şey bu.. Nice zamandanberi buradayız. (Sessizlik). Bilmiyorum. (Oradakilerin herbirini ayrı ayrı inandırmak ister gibi) Ama düşünün ne olur, bu korkunç sonsuzluk sırasında kimler yerlerini değiştirdi? (Israrlı) Binlerce birbirine benzemez durumu bir bir düşünün. Satranç piyadeleri gibiydik. Eşyalar bile.. Yüz defa değiştirdik belki yerlerini.. Ama şu anda hepimiz... eşyalar ve biz.. o gecenin başladığı andaki yerimizdeyiz. Bir sanrı mı acaba bütün gördüklerimiz? Söyle Alvaro.. Söyleyin hepiniz...

Filmin senaryosunu ve konuşmalarını yazanlar : Luis Alcoriza ve Luis Bunuel. Bu birkaç satır filmin anahtar sözleridir. Bir köşkte verilen ziyafete sıkışıp kalan, günler geçtiği halde oradan çıkamıyan, çürüyen, hastalanan, kokuşan soyluların bir anlık uyanışlarının kırık dökük mırıldanmaları. Bu sözler üzerine hepsi katedrale giderler. Oraya kapanırlar. Dışarda gürültüler. Ayaklanma. Ve öldürülenler. Katedralin kapısı açılır. İçeriye bir koyun sürüsü girer. «Ama şu anda hepimiz aynı yerdeyiz. Gecenin başladığı yerde..»

Düşündüm. Küçük kıvılcımlar bu sözler. Görüntülere eklenince neleri düşündürüyor.. Nerede şimdi İspanya'nın çürüyen soyluları? Faşist gecenin başladığı yerdeler mi? 1939'un top sesleri mi yeniden bu gürültüler?

Sözle görüntü bir anlam zenginliği getirmek amacıyla yanyana değilse niçin yanyanadır? Ama gene de «bir yazara ihtiyacım var» diyebilen alçakgönüllü Bunuel'le, yukardaki «aşka mukabele» satırlarını yazanların iddialarını, kimseleri beğenmeyişlerini yanyana getirince Türk seyircisinin neden «acı çektiği» açıkça anlaşılıyor.

Not Bu cümlenin, «Türk sinemacıları da Bunuel gibi konuşmalar yazsın, onun gibi filmler yapsın» tarzında yorumlanması, özellikle bazı sinemacılar için yasaktır.



Iki tür sinema yapılabilir yeryüzünde. Birisi «İskelet sinema», ikincisi ise... onu tanımlamak güç: Kısaca «Yaşayan bir sinema», belki. Birincisinde önemli olan «şema» dır. Bir «entrika» vardır ve hem görüntüler hem de konuşmalar basit bir gerilim üzerine kurulmuş olan bu entrikayı yürütecek iki tekerlek olarak düşünülür, kullanılır.

Yani

Ekrem Ayten'i, Leyla da Semih'i elde etmek istemekte, oysa Semih'le Ayten birbirlerini sevmektedirler. Araları da bir hiç yüzünden açıktır. Ekrem ve Leyla amaçlarına ulaşmak için plan kurarlar.

Bu entrika'nın bir kaç ilkel ve şematik işlenişi düşünülebilir. Ama en ilkeli hiç kuşkusuz şudur Ekrem Ayten'e yalvaracak, Leyla Semih'i tahrik etmeye çalışacak ve sevgililerin arasının açılması ikisinin de işlerine geldiği için Leyla ile Ekrem aralarında bir çıkar anlaşması yapacaklardır.

Ekrem'in Ayten'e nasıl yalvardığını yazının ilk satırlarında gördünüz.

«Leyla» ise «Semih'in gelişine memnun olmuştur. Yan gözle Ayteni süzerek kapıya gider. Semih'i içeri davet eder.»

Leyla — Aaa Semih gelmiş. Ne hoş bir sürpriz bu... Ne duruyorsun kapıda, girsene içeri... Bak kimler var.
Onu elinden tutarak içeri çeker. Sonra koluna girerek salona alır. (...) Leyla yan gözle Aytene bakarak, gider, işveli bir şekilde Semih'in koluna girerek ve herkese duyurarak yüksek bir tonla :
Leyla — Gel acıkmışsındır. Bizimkiler ortalığı sömürmeden birşeyler atıştır...»
Ve.. Ekrem'le Leyla arasındaki anlaşma sahnesi
«Ekrem — Semih'i içeri buyur etmenin alemi mi vardı?
(Leyla Ekrem'e yaklaşır, Onu okşar.)
Leyla — Ayıp, ayıp.. Toy delikanlılar gibi bozulmak hiç yakışmıyor sana..
Ekrem ? Sus Allahaşkına.. Kız zaten bekâret kemeri gibi. Azıcık yumuşatmak için sabahtan beri edebiyat - yapıyorum. İşler tam kıvama girerken bu sefer de Semih damlasın...
(Leyla Ekremi okşayarak)
Leyla — Ben senin yerinde olsam Semih'in gelişine sevinirdim.
Ekrem — Yok canım.. Niye?
Leyla — Onun gelişi işi kolaylaştırır da ondan... Sen üzülme işi bana bırak. Onların arasını nasıl açtımsa, Ayteni büsbütün kıskandırıp ikinizin arasını da öyle kapıyacağım. Yoksa bana güvenmiyor musun?
(Leylanın gözlerinde şeytani bir pırıltı vardır)
Ekrem — Güveniyorum ama...
(Leyla tahrik edici bir sürtünüşle Ekreme yaklaşarak)
Leyla — Aması yok.. Ver bir dudak da barışalım...»
Eh.. İşte böyle... Bu senaryo'nun da yazarı olan ünlü genç yönetmenimizin yazdığına bakılırsa Türk sineması, Amerikan sinemasının etkisi altında «lâfı döndürüp dolaştırmayan, amaca kısa yoldan varan bir anlatım ve dil kullanıyor» muş. «İskelet entrika» nın etrafına akla ilk gelecek sözleri ve basit görüntüleri doldurunca ortaya film çıkıyor. Bu senaryo anlayışında «konuşmalar» ın yeri? Kısaca şöyle tanımlanabilir bu: Görüntüler entrikayı resimlerken konuşmalar da olayı anlatıyor. Sinemacı ayrıntılara ve gözleme genellikle önem vermediği için küçük, anlamlı görüntüler, ayrıntılarla anlatamadığı şeyleri konuşma biçiminde hikâye ediyor.
Bilmem ki Çehof'u, Sait'i, Vüsat'i mi okutmalı yeniden senaryoculara? Oğuz da Bülent Oran da gülecekler bu sözlerime. Çünkü Sait'i de severler, Çehof'u da. Ama yaptıkları işin büyük bölümünün bir kepazelik olduğunu bilerek ve dürüstlükle söyliyerek bunu, devam edecekler. Çünkü düzen bunu gerektiriyor. Demek ki düzen değişecek.



«Yaşayan sinema» da ses'in ve konuşmalar'ın işlevi (fonksiyonu) konusunda çok şeyler yazıldı. 1929 yılında, ilk sesli filmlerin ortaya çıkışı dolayısıyla Eisenstein, Pudovkin ve Alexandrov'un yayınladıkları bildiri belirli bir kaygının ifadesiydi. «Bu teknik buluşun yanlış bir yolda kullanılması yalnızca sinema sanatının gelişmesini engellemekle kalmaz, aynı zamanda bugünkü gerçek anlatım zenginliğini de yokedebilir.» Sözü edilen anlatım zenginliğinin temeli ise Sovyet sinemacılarına göre «kurgu» idi. Bu yüzden bu büyük sinema düşünürleri ses ve konuşma ögelerinin «kurgu» nun yeni bir imkânı olarak görülmesinden ve öyle kullanılmasından yanaydılar. Ve gene aynı nedenden ötürü ses konuşmaların ancak görüntülerle anlatılamıyan şeylerin anlatımında ve bir çeşit «eşlemesizlik/ non - synchronisation» ya da genel anlamıyla «contrepoint» tekniğiyle kullanılmasını istiyorlardı.
Bu «ses ekonomisi», ilk sesli film rezaletlerinden sonra Amerika'da bile belirli bir ölçüde anlaşılmıştır. Ama burada bir küçük parantez açarak «enflasyoncu yerli sinema» nın bu alandaki inanılmaz başarılarına bir bakalım:



SELMA GÜNERİ/BİTMEYEN YOL/DUYGU SAĞIROĞLU



EL ANJEL EXTERMINADOR/YOKEDİCİ MELEK/LUIS BUNUEL

lyice sayılan yönetmenlerin eserlerinde bile şu türden garipliklere sık sık rastlanır Ayhan Işık Türkân Şoray'ın kolundan tutar, yürümeye başlarlar. Seyircinin gözleriyle gördüğü bu yürüme olayına bir de konuşma katılır : **«Hadi yürüyelim...»**
Ama bu konuda verilebilecek örneklerden en inanılmaz olanı hiç kuşkusuz «Kasımpaşalı Recep» in başından geçer. Kabadayılardan Kabakçı ve arkadaşları Recep'in «Zilli Hayriye» nin oğlu olduğunu sanarak onu temizlemek isterler. Hayriyenin evine giden Kabakçı ile arkadaşları bir yandan Zilli ve kızıyla oturak alemi yaparken bir yandan da Recep'i beklerler. O sırada evin kapısı önünde, karanlıkta gizlenen iki «kötü adam» görüyoruz. Bu adamların orada ne yaptıklarını seyirciyle birlikte merak eden yönetmen olağanüstü bir buluşla sorunu çözüveriyor : İki kötü adamdan biri öbürüne dönerek : **«Biz»** diyor, **«Burada Kasımpaşalı Recep'i bekliyoruz. Kabakçı akıllı adam. Bizi buraya koydu. Recep gelir gelmez onu temizliyeceğiz...»** Böylece seyirci meraktan kurtuluyor. İki kötü adam da oraya niçin gizlendiklerini bildiklerine göre bu konuşma düpedüz seyirciye yapılıyor. İlerde film sayısına paralel olarak ses ve konuşma enflasyonu da gelişirse seyirci bütün konunun perdedeki oyuncular tarafından kendisine hikâye tarzında anlatıldığına tanık olabilir. Benden haber vermesi.



Sovyet sinemasında sesin ve konuşmanın genellikle az kullanılmasına karşın örneğin İtalyan filmlerinde çok konuşulur. Eserleri büyük bir klasik sağlamlık gösteren Visconti'de bile gösterişçi Milano'lunun, geveze Napoli'linin ve ateşli-uyurgezer Sicilyalı'nın müzikal mırıltısını bütün film boyunca duyarsınız. Ama operacı Visconti bu konuşmaları Pudovkin'in deyimiyle öylesine bir «orkestra contrepoint'i» ile düzenlemiştir ki, bir tek konuşmayı çıkarıp atamazsınız.
Türkler çok konuşmazlar belki. Anadolu halkı suskundur. Ama her Akdeniz ülkesi gibi ülkemizde de tek tek çok anlatıcı (expressif) olmayan konuşmalar yapılır. Bir gözlem işidir bu. Ve Hüseyin Rahmi bu konuda «uydurma yeşilçam ağzını» yaratanlardan çok ilerdedir. Oysa bir parça dürüstlük, bir parça seyirciye saygı bir çok şeyi çözer. Bunun olumlu örneklerinden biri «Bitmeyen Yol» dur. Sinema anlatımı yönünden kusurları ne olursa olsun dürüst bir filmdir «Bitmeyen Yol». Çekimden önce film kişilerinin «gerçek prototip» leri incelenmiştir. Giysileri, alışkanlıkları ve özellikle konuşmaları. Gülhane parkında, Hasan, Ahmet ve Ali Ekber'in başından geçen üçkâğıtçılara para kaptırma olayı, konuşma ve görüntülerinin acı alayı ve özellikle «orkestrasyonu» yönünden ilginç sayılabilir.
Genç ve çok zengin geleneği olmayan bir sinema en azından, halkın konuştuğu dili dikkatle izleyerek, görüntülerini mümkün olduğu kadar anlatıcı kılmaya çalışıp konuşmalara sadece görüntünün yetersiz kaldığı yerlerde başvurarak hiç olmazsa yadırgatmayan bir konuşma düzeni kurabilir. «1960'larda Türk sinemasının dili vardı ama ne söyliyeceğini bilmiyordu» demeye getiriyor bir yönetmen - yazar. Oysa bu dil (görüntü dilini bir yana bırakalım), en iddialı sinemacılarda bile tahammül edilmez aksaklıklar gösteriyordu. İşte Metin Erksan'ın bir filminden bir konuşma
Cevat — O zaman bütün bütüne kaybolurum Hakkı. Zaten son direnmelerimi yapıyorum. Bir zaman sonra ben de teslim olacağımı biliyorum. Hatta filmlerde figüranlığa başladım bile. Bugün kırk lira kazandım. Yalnız herşeyden önce kendimi inandırmam, alıştırmam lâzım bu duruma. Budala tiyatroyla cahil sinemaya kolay uyamıyor insan. (Birden patlar gibi konuşmaya başlar. Öfkeli ve sinirlidir. Bir türlü teslim olmayı istemez) Peki ama, bun-



ISTANBULUN KIZLARI/HALİT REFİĞ

larla biz uğraşmazsak kim uğraşacak? Kim gerçek sanatı yapacak bu memlekette.»

Bu tirad, bir «darülbedayi» tiradıdır. Oyun'la sinemayı birbirinden ayıran en önemli nokta konuşmalardır. Muhsin Bey'i en sert biçimde eleştiren (çoğunlukla haklı olarak) Erksan ne yapıyor? Yukardaki konuşmanın birkaç satır altını okuyalım :

(Hakkı Cevat'ın elindeki kitapla ilgilenir. Cevat'ın kitap tutan elini tutar kaldırır. Kitabın ismini tekrar okur)

Hakkı — Bakayım ne okuyorsun? Gogol'ün müfettişi. Ha, biliyor musun ki bir senedenberi bir satır okuyamadım. Vaktim yok.

«Ha, biliyor musun ki...» diye başlıyan cümle konuşma dilinde bulunmadığı gibi, doğru dürüst bir Türkçe bile değildir. Ve bu sahne'nin sinemayla ilgisi de çok su götürür. Herşeyi mükemmel farzederek yalnızca bu konuşmayı, günlük dile uyduralım :

Hakkı — (Cevat'ın elindeki kitabı tutup kaldırarak) Gogol. Müfettiş. (Bir anlık duraklama) Bir yıldır bir satır okuyamadım.

Hakkı'nın Cevat'a «Ne okuyorsun bakayım» diye sorması gereksizdir. Kitap Cevat'ın elinde bulunduğuna göre seyirci, kitabı onun okumakta olduğunu bilmektedir. «Ha, biliyor musun ki..» de düpedüz gereksiz, «Vaktim yok.» ta. Seyirciler için eğlenceli bir çalışma : Seyrettikleri filmlerde gereksiz cümleleri ve kelimeleri saymak. Bakalım hangi film Bölükbaşı'nın rekorunu kıracak?

Ya Letittia? diyeceksiniz. Onun konuşması da uzun değil mi?

Sanırım burada bir başka sorunun da kapısı açılmış oluyor Sinema ve şiir, ya da «epik sinema». Genç bir Macar sinemacısının, Ferenc Kosa'nın «On bin güneş» ini düşünüyorum. Görüntülerin olağanüstü türküsüyle, «on bin güneş benim için doğacak..» sözleriyle denizin gürültüsüne karışan şiirin türküsünü bir arada düşünüyorum.

Epik sinema'da konuşma, dramatik bir öge olmaktan çıkar. Bir atmosfer yaratır. Coşturur seyirciyi. Müziğin katına ulaşır. Şiirin katına. «Bizim amacımız duyarlıkla düşünce arasındaki ikiliği kaldırıp halkı coşturmaktır» diyen Eisenstein'in eserlerinde bu yüzden oyuncular «konuşmazlar», eski yunan tragedyalarında olduğu gibi «türküsünü söylerler sözlerin».

Yerli sinemada «epik» denemeler yok mudur? Vardır elbette. Ve gerçek bir yazara gereksinme duyacak kadar alçakgönüllü bir yönetmen yapmıştır bunların çoğunu : Atıf Yılmaz. «Karacaoğlan», «Alageyik» böyle filmlerdir. Birlikte çalıştığı yazar ise, dili coşkunluğa yeterli, şiire yeterli bir yazarımızdır : Yaşar Kemal. Ne var ki Atıf Yılmaz Epik sinema'nın adamı değildir. Küçük kasaba'nın alaycı havasını bulmakta ona yardımcı olan gözlemleri destanı yaratmakta bücür kalıyor. Bu «uyuşmaz evliliğin» son ürünü «Ölüm Tarlası» dır. Yaşar Kemal ses bandında, bir halk ozanı gibi konuşurken Atıf Yılmaz küçük kasaba'nın gündelik tiplerini cılız renklerle çizmekte. Böylece Mamo bir halk mitos'u olmaktan çıkıp öldürülen herhangi bir kaçakçı oluyor. Lahmacun'cular, Şerbet'çiler ve ayakkabı boyacılarıyla bir küçük kasaba pazarının havası, remil atan ve gelecekten haber veren kara çarşaflı masal kadınını götürmüyor. Filmin başarılı yönlerine rağmen bu uyuşmazlık filmlerimizdeki dil ve konuşmalar konusunun hangi yönleriyle ele alınması gerektiğini gösteren bir başka örnek ortaya çıkıyor.

Sistematik bir yazı yazmak istemedim. Amacım belirli bir konuda, konuşmalar konusunda yerli sinemanın sorunlarını içerden kavramaya çalışan bazı izlenimleri sıralamaktı. Dileğim, genç sinema yazarlarının bu senaryoları teker teker ele alıp, genel yargılara göre değil de o senaryo'nun getirmek istediklerine göre yapılarını incelemeleri, sonuçlara varmaları.

Sanırım artık bu noktaya geldik.

tanıtma yazıları: sinemada grafik sanat ve saul bass

artun yeres

Sinema grafik sanatların film yapımındaki gerekliliğini kabul etmek için 50 yıl bekledi. Sinemada grafik sanatlara önce film afişlerinde rastlandı. 1950 yılında ilk grafik sanat ürünleri film afişlerinde görüldü. Bu sıradaki özel çabalar sürdürenler Fransa'da Vertés, İngiltere'de Bawden ve Searle, Polonya'da Lenica ve Tomasfewski idi. Bu çabalar sonucu birkaç yapımcı ve yönetmen filmin ana temasını tek bir görüntü ile özetlemek için kalem ve fırça sanatçıları ile birleştiler.

Afişler yoluyla sinemaya giren grafik, daha sonraları filmlerin tanıtma görüntülerinde (Générique) kullanıldı. Bu şekilde sunulan ilk filmlerden biri Saul Bass'in resimlediği Otto Preminger'in Carmen Jones'u (Siyah Karmen / 1955) oldu.- Bundan sonra bazı yapımcı ve yönetmenler de bu yöntemi kullanarak Maurice Binder, Richard Williams, Tom Bailey ve John Wilson gibi sanatçılara grafiklerini kullanmak için yeni bir alan sağladılar. Bunun sonucu günümüzde filmlerin grafik yoldan tanıtılması grafik sanatlarda yeni bir alan ortaya çıkardı. Grafiğin tanıtma görüntülerinde kullanılmasının sinema televizyon çatışmasıyla aynı dönemde görülmesi bir raslantı sonucu değildir. Sinema yapımcıları, televizyonun ortaya çıkması ile azalan sinema seyircisini tekrar kazanmak için üstün yapımlara ve akademik ekrandan geniş perde sistemlerine geçtiler. Böylece sinema yeni biçimler kazandı. Ressama olan gereksinme günümüzde en çok büyük ekranlı filmlerde duyuluyor. Geniş ekranlı filmler istenen sonuca varmak için, yeni ve özel teknik araştırmalar yapmaya ressamı zorlamaktadır. Büyük ekranların amacı, seyirciye eylemin içinde olduğu duygusunu vermektir. Geniş açılı yeni kameralar operatör tarafından nesnel olarak kullanıldığında seyirciye bu duyguyu kendiliğinden sağlamaktadır. Bu kameraların görüş açısı hemen hemen insan gözünün görüş açısına eşittir ve büyük ekranda yansıtıldığında aslına çok sadıktır.

Tanıtma görüntülerinin çekimi ise değişiktir. Aralıklı ve dikey bir sistem kullanılır. Bu sistem hareket bakımından sınırlı olup, başka teknik bir ilkeye dayanır. Etkilerin çoğu yapaydır. Desende bükülmelere önem verilir. Büyük ekranın özelliklerinden biri, herşeyi daha büyük göstermesidir. Ressam bunu dikkate alarak çerçevelemesinde ön plândaki boyutlarıyla derinliğini belirtmelidir. Boyutları açığa çıkarmak ve boşluk duygusunu yaratabilmek için, çizgisiyle yansıttığı figürleri hareketli tutar ve dinamizmi sağlayabilmesi için de formları içine doğru hareketlendirir.

Grafik tanıtma görüntülerinin seyirciyi filme hazırlama bakımından üç amacı vardır :

1) Filmin ana temasını vermek,

2) Bir stil tanıtmak,

3) Gerekli ise eylemi birkaç simgesel ve soyut dayanma noktası (Referans) ile açıklamak.

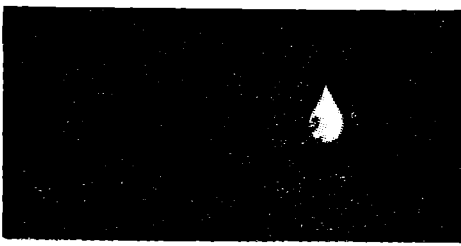
Bu üç amacı yansıtan bazı filmler özellikle tanıtma görüntüleri ile dikkati çekmişlerdir. Orneğin; 80 günde devriâlem, Exodus, Pembe Panter gibi...

VE SAUL BASS.

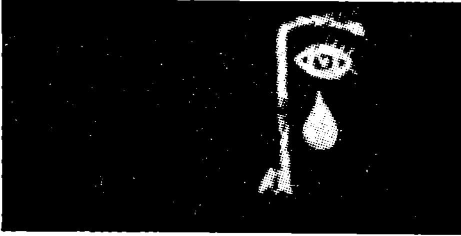
Grafikçiliği sinematografik görüntüye bağlayan Saul Bass bu konuda yapıtları ile öncülüğü sürdürmektedir. Onun yapıtlarını incelemekten bıkılmaz, çünkü, araştırmalar, örnek bir süreklilikdedir.

Geleneksel opera, seyirciyi günlük uğraşlarından kurtarıp, sahnenin büyüsüne kaptırabilmek için (uvertürü) kullandı. Kitaplarsa önsözden yararlanırlar, sinema ise, Saul Bass'la seyirciyi kazandı. Saul Bass bizleri kendini adadığı sıkı düzen (disiplin) olan hareketsiz hareket ve hareketli hareketsizlik dünyasının içine sokar.
Batı Yakasının Hikâyesi'nde Modrianîvari çizgi hüzmelerinin perdede yalıtıp seyirciyi New York'a götüren hareketsiz cazibesi. Aynı filmde, kulisler boyunca bir eşya veya bir eski duvar. Tesadüfen rastlanan bir pankart üzerindeki yazıları sürekli bir kaydırma. İşte hareketsiz sekanslardan kurulan Saul Bass. Fakat Bass'la bir sekans düş veya anı da devinimsiz kalabilir mi?.

Eisenstein'nin ansıttığı üç bağlantılı Japon yazısından (1) afişleri, hem de tanıtma görüntüsü meydana geldi.











Solda Saul Bass'ın Günaydın Hüzün için hazırladığı tanıtma yazıları.

Yukarıda Polonya'lı Jan Lenicka'nın Sonsuz Sokaklar için hazırladığı afiş.

(Su + Göz = Hüzün). Ve böylece Bass'ın yaratıcılığı ile çiçeklerin yaprakları gözyaşına dönüştü.

Saul Bass filmlerini grafik savaşının aleti olan kendi eliyle önsözleyip, serüveni kendi idare eder ve onu dolu dizgin yaşar. Her duyguyu en iyi şekilde yansıtan ve duygusallığı insancıl açıdan dengeleyen, iyi anlatılmış görüntü tutkusunu, her türlü incelikleri bilerek, en kısa sürede anlatılmak istenen tüm bildiriyi iletebilme özelliğinde, grafik tanıtma görüntüsünün yaratıcısı kadar hiç kimse yetenekli değildir. Resimdeki ustalığı, yeni birçok tekniği uygulaması, fotograf, foto-montaj, ve animasyon ile dengeli bir bütün sağlaması, grafik sanatların bu dalında Saul Bass'ın katkısı olarak kabul edilmiştir. (2)

Sauil Bass örneği halen İngiltere'de Maurice Binder, Robert Brownjolin ve Trevor Bond, Amerika'da John Wilson, David De Patie ve Fritz Freleng tarafından izlenmektedir. Beyaz perdenin, sinema bilgisi ve fikir zenginliğine sahip ressam'dan kazanacağı çok şeyler vardır.

---

(1) Eisenstein'nin ansıttığı üç bağlantılı Japon yazısı: merkeze yaklaştırıcı hareket, görüşünü doğrulamak için Eisenstein «Duyumların senkronize» olması için Japon harflerini ve Çin manzaralarını hatırlatır. Yani görme, işitme ve dokunma duyusunun, bu duyumlardan gelen tüm coşkunlukları bir organik bütün içinde birleştirecek düzenleyici bir öğe gerekir.

(2) Saul Bass'ın tanıtma yazılarından bazıları

Siyah Karmen (Carmen Jones - 1955)

Büyük Bıçak (The Big Knife - 1955)

Altın Kollu Adam (The Golden Arm - 1956)

80 Günde Devrialem (Around The World In 80 Days - 1956)

Gurur Ve İhtiras (The Pride And The Passion 1957)

Kovboy (Cowboy 1958)

Günaydın Hüzün (Bonjour Tri[illegible] 1958)

Büyük Ülke (Big Country - 1958)

Bi[illegible] Cinayetin [illegible] Of A [illegible] 1959)

Sap[illegible] (Psycho - 1960)

Exodus (Exodus - 1961)

Spartaküs (Spartacus - 1961)

Batı Yakasının Hikâyesi (West Side Story - 1961)

Ramaya Dokuz Saat (Nine Hours To Rama)

Bir, İki, Üç (One, Two, Three.)

It's A Mad Mad Mad Mad World (Çılgın, Çılgın, Dünya - 1965).

görüntü dili

yılmaz zenger

Bir görüntünün tek başına değer taşımadığı, sinema eleştirisinin beylik yargısıdır. Nitekim, filmin en küçük birimi görüntü değil, çekimdir denir. (1). Son derece etkili bir filmden veya çekimden bahseden bir yazıyı resimlemek isterseniz, tek görüntülerden çıkarılan fotoğraflar anlamsız kalabilirler. Bu yargıyı haklı çıkaran filmler - ki bunlar belli bir tür filmlerdir - vardır. Ama haksız kılanlar, fotografik yönden güzel ve anlamlı fotoğraflardan kurulu filmler değildir. Bunu anlamak için, fotoğrafla, sinema fotoğrafı arasındaki farkı ansımak yeter. Tek karenin güçlülüğü, yalnızca, tek tek karelerin bütünle olan ilişkilerinin yapısına bağlı bir olaydır. Bu ilişkiler sinemadaki izmlerin temel karşıtlığını oluşturacak denli önemlidir.

Bu karşıtlık - ki genel olarak stilistik ikilik denebilir - sinemayla beraber başlamamıştır. Sanat tarihinin her devresinde ayrı adlar altında da olsa vardır. Klasik - romantik, rönesans - barok, dekoratif ekspressif ya da hepsine yaygın olarak rasyonel Irrasyonel. Çağımızda bunu çok daha somut olarak biçim ve içerik ikilisine getirebiliriz.

Sinema daha 1915 lerde büyük bir açıklıkla bu ikiliğin içersinde idi. Nitekim sinemanın gerçekçilik ve dışavurumculuk diye adlandırılan iki temel ve karşıt eğilimini André Bazin «gerçeğe inanan yönetmenler ile görüntüye inanan yönetmenler» biçiminde tanımladığı zaman, görüntü sözcüğünden anlaşılan, kendi ifadesiyle, çok genel olarak, temsil edilen nesneye, perde üzerindeki temsilinin katabileceği her şeydir. Bu katkı ise, iki olaylar topluluğunda irdelenir.

Görüntünün plâstiği ve görüntülerin zaman içinde düzenlenişi : Görüntünün plastiği sözü, kullanılagelen anlamıyla, çerçevelemeyle sonuçlanan düzenleme içinde, dekoru, oyuncuyu, aydınlatmayı, makyaja kadar inen detaylarıyla kapsar. Görüntünün zaman içinde düzenlenişiyle ise dekorun ve oyuncunun görüntüsü, süre içindeki değişiminin görüntüsü durumuna getirilmiştir ve çekimler ardarda eklendiğinde, kurgu onların nesnel olarak sahip oldukları anlamı ortadan kaldırır. Onun yerine aralarındaki ilişkilerden kurulu bir içerik getirir. Burada Pudovkin'in sinema oyuncusu Mosjukin'e ait bir baş çekiminden, kurguya dayanarak, acıkma üzüntü ve sevinç ifadelerini elde edişini ansıyalım.

Sinemaya böyle bir yaklaşma içinde, görüntülerin, değil tek kare olarak, tek çekim olarak bile anlam taşımamaları olağandır. Nitekim yukardaki deneme, bir yandan da bize bunu tanıtlamaktadır. Burada anlam, kurgu yoluyla seyircinin bilincinde yaratılacaktır. Böylece, kurgunun görüntüyü bazı sinematografik niteliklerinden yalıtmasıyla, kurgunun ve yalnızca plastiği ile görüntünün temelini oluşturduğu bir sinema gerçekleşmiştir ki bu eğilim sessiz sinema devrinin genel anlayışıdır. Tabii Stroheim ve Flaherty gibi karşıt düşüncede olanları, bu arada, anmak gerekir. Sessiz sinema süresince teknik koşullar da bu durumu desteklemişlerdir. Örneğin emülsyon duyarlığının yetersizliği, özellikle iç sahnelerde, diyaframı kısmayı olanaksız kılmaktaydı. Açık diyaframlarda, konuya yaklaştıkça tehlikeli biçimde daralan netlik derinlikleri, derinliğine düzenlemeleri, zor işlemler durumuna getiriyor, alıcıyı bütünün parçalarına teker teker odaklamak zorunluluğu nedeniyle, gerçeğe, parçalanmış çekimlerle yaklaşmak, daha kolay bir işlem oluyordu. Alıcı devinmesini sınırlayan teknik zorluklar, çekimlerin süresi kısaldıkça hafifliyordu. Öte yandan ise, noktalamalar önem kazanıyor ve çeşitli noktalama teknikleri deneniyordu. Ne var ki bütün bu kurguya dayanan anlatım, öncelikle, kurgunun plastik yapısına uygunluğun sonucu idi. Yoksa bu basamaktaki teknik zorunluluklar, filmin dilini biçimlendirmede, böylesine etkili olamazlardı. Sessiz sinemada, çekimlerin sayısının, sesli sinemadakine oranla, pek fazla olduğunu bili-

(1) Nijat Özön, Sinema el kitabı, sayfa 265.

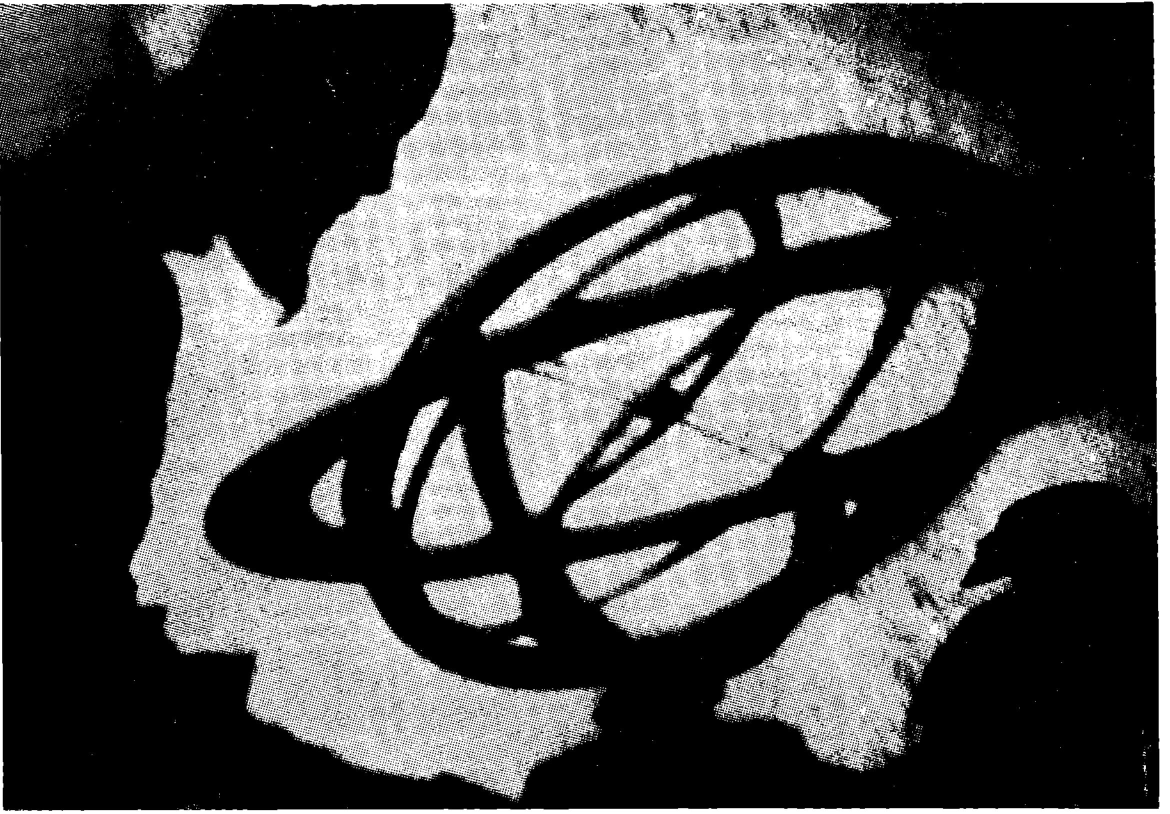
yoruz. Ne var ki, bu azalma yalnızca sesin sinemaya katılışına bağlı bir sonuç değildir. Nitekim, daha sonra rengin katılışıyla, bu sayının daha da azaldığı, hatta sinemaskop işlemiyle, bu azalmanın devam ettiği bir gerçektir. Bu azalmaların renkli ve sinemaskop işlemlerde noktalamaların zorlaşması gibi, teknik nedenleri de vardır. Ama gene de bu azalma, her şeyden daha fazla, sahne düzeninin değişmesi sonucudur ve bir görüntü düzenleme sorunudur. Öte yandan sessiz sinemanın kısa çekimleri ve çeşitli noktalamaları perdedeki görüntüyle seyircinin arasında alıcının varlığını ortaya koydukça da sinemanın inandırma gücünden söz etmek zorlaşıyordu. Bu inandırıcılığı gerekli yapan geçici olanı kalıcı kılmak çabası, zamanın yok edişine ve ölüme karşı öylesine bir direniştir ki insanlık tarihinin başlangıcından bu yana yalnızca dinlere biçim vermekle kalmayıp plastik sanatlara da ağırlığını koymuştur. Nitekim plastik sanatlarda perspektifle, rönesansta güçlenen barokta olanaklarının sınırında isterik bir patlamaya ulaşan benzerlik tutkusu fotoğraf ve sinemanın doğuşuyladır ki plastik sanatların yakasını bırakmıştır. Sinema böyle bir kalıt'a sırtını dönmedikçe de - ki henüz bu konuda hiç bir ciddi çıkış yoktur - görüntünün inandırcılığını zedelemek sinemaya bir şey kazandıracak gibi görünmemektedir.

Görüntünün kurgu karşısında sağlam bir duruma nasıl geçebildiğini göstermek için sahne düzeninin 1940 dan sonra geçirdiği gelişmeyi örnek verebiliriz. (2) Bu değişmeyi yalnızca alan derinliği gibi sinemanın en önemli olanaklarından birinin geliştirilmesi ya da kurgunun görüntünün plastiği içine yerleştirilmesi yoluyla yeni bir sinema dili yaratılması diye tanımlamak bile bu devre yönetmenleri için büyük bir onurdur. Fakat bunların yanı sıra değişmenin temelinde yatan önemli bir unsur vardır ki bu olayların zaman içinde oluşan bir mekân aracılığile anlatılmakta oluşudur. Bu anlatımın en büyük kozu merceğin kendisidir.

Görüntü başlığının altında çerçeveleme, çekim ölçeği, alıc yönü, görüş noktası, aydınlatma gibi önemli konular uzun uzun anlatılırken mercekle ilgili olarak yalnızca çerçevelemede mercek değiştirerek alıcıyı kımıldatmadan çekim ölçeğini değiştirme işleminden ya da alıcı devinmesi konusunda, alıcıyı konuya yaklaştırıp uzaklaştırmak yerine değişen odak uzaklıklı merceklerin (zoom) olanaklarını kullanmaktan söz edilir. Merceğin görüntüde, dolayısıyla da sinemada gerçek önemini anlamak için ise iki konuda açıklama yapmak gerekir. Birincisi sessiz sinemada kurgu ile ulaşılan sinematografik mekân yerine görüntünün düzenlenişiyle erişilen mekân kavramının açıklanması, ikincisi merceğin gerçekten nesnel olup olmadığının tartışılması.



ORSON WELLES/CITIZEN KANE/YURTTAŞ KANE/ORSON WELLES



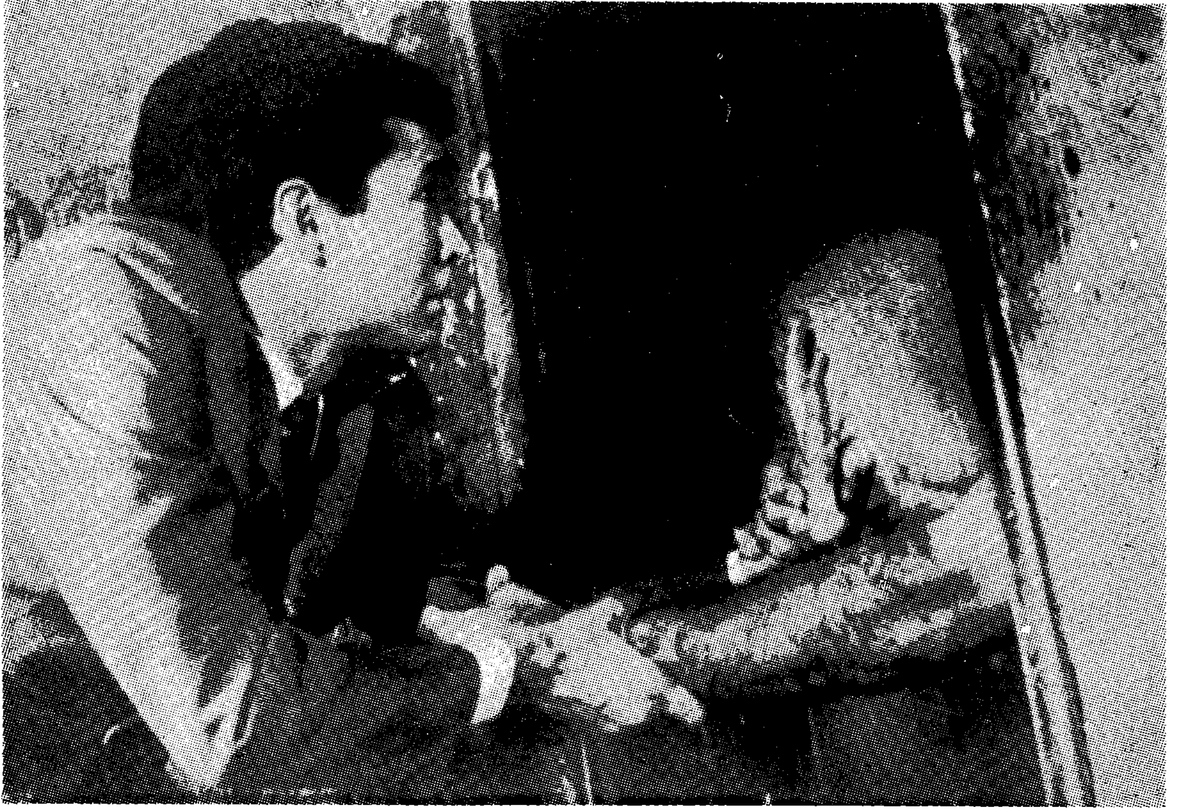
NIKOLAI TCHERKASSOV/IVAN GROZNY/KORKUNÇ IVAN/S.M. EISENSTEIN

Görüntü çerçevesinin sınırladığı 3/4 oranındaki düzlem için klasik sinemanın birçok düzenleme kuralları vardır. Bu dik dörtgeni bölen çizgilerin ve bu bölünme ile beliren kesişme noktalarının kuvvet değerleri görüntünün düzenlenişinin temelini oluştururlar. Sinema burada resim sanatından yararlanmaktadır. Resmin alt yapısının rönesanstan bu yana bilinçli kullanılışı ve tinbilimsel etkiyi arttırıcı olarak değerlendirilmesi klasik sahne düzeni için herşeyiyle hazır bir deneyler bütünüdür. Keza klâsik sinemada ufuk çizgisinin ve bakış noktasının değerlendirilişi ve aydınlatma, resmin iki boyutlu düzenlemesiyle üstüste düşerler.

Derinlemesine sahne düzenlemesiyle iki boyuttan kurtulup üçüncü boyuta geçişin, süre içinde biçimlenme ile dördüncü boyuta ve sesle beşinci boyuta ulaşması sonucu ayrı bir sinematografik mekân kavramı ortaya çıkmıştır. Plastik sanatlarda mekân oluşturmak en geniş anlamı ile doğadaki mekanın insan gözü tarafından dilinen biçimde kavranacak kadarını sınırlamak demektir.

Mekânın görünür değerleri yani matematik olarak açıklanabilen ölçüleri yanında, mekânı gerçekte belirleyen ve onu oluşturan yüzey ve biçimlerle kendisi arasındaki baskı ve gerilimlerin düzenidir.

Bu baskı ve gerilimlerin kuvvet çizgileri artık resimde yüzeyi bölen çizgilere eşdeğer değildir. Filmin bir tek görüntüsünde bile açıkça görülebileceği gibi bunlar sahne düzeniyle yaratılan dramatik bölgeleri birleştiren çizgilerdir. Ve görüntünün alt yapısını, sinematografik mekânın da doğurucu biçimini oluştururlar. Örneğin bir çemberi alalım. Çember tek başına sınırlayabilir ve mekân oluşturabilir. Once bunu kendi çapının belgilediği çap çevresinde hızla döndürelim. Gözümüz için yeni bir mekân oluşmuştur: Küre mekânı. Bu döndürme süresinde çemberi başka bir yönde de çevirelim. Bu ikinci hızlı devinme ile küreninkinden ayrı yeni bir mekân oluşacaktır. Bütün bunlar süresince çemberin ışık kaynağına göre durumu da değişmekte olduğundan sonuç olarak elde edilen mekânın geometri prensiplerine göre belirlenen biçimi optik geometride ışık kaynağının yerine ve rengine göre tamamen değişecektir. Ayrıca bu devinme esnasında bir hava dalgalanışı yani bir ses de meydana geleceğinden, devinmenin hızına göre değişen ses şiddeti de belirlenen olayın dramatik gerilimini etkileyecek ve yaratılan mekân izlenimini bir öncekinden daha farklı kılacaktır. Bütün bu düzenlemenin sinema için hazırlandığını düşünürsek gerçekten var olan bir tek çemberdir ve her şey çemberin süre içinde bir öncekine göre başka durumlar alması sonucu ortaya çıkmaktadır. Ve çember yalnızca tek tek görüntülerin üzerinde kendi gerçeğiyle yani çember olarak vardır ve doğurucu biçimdir. Klasik sinemanın resmin yüzey düzenlemesinden esinlenmiş fakat ayrı olarak kurduğu sahne düzenlemesi çağdaş sinemaya geçerken büyük değişmeler geçirmiş ve hatta gayet sağlam görünen bazı temel kuralları bile tersyüz etmiştir. Bunu açıklayan bir örneği André Bazin'in kaleminden William Wyler'in «yaşamımızın en güzel yılları» adlı filmine ait şu açıklamasında bulabiliriz: «Dana Andrew ile Teresa Wright'in birbirleriyle ilişkilerini kesmeleri sahnesi: Ay-



ANTHONY PERKINS/THE TRIAL/DÂVA/ORSON WELLES

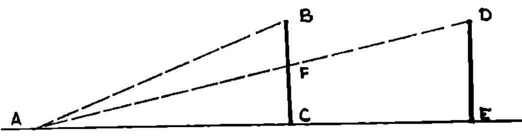
rım bir barda geçer. Fredric March, kızıyla ilişiğini kesmeye arkadaşını kandırır ve kızına hemen telefon etmesini söyler. Dana Andrews kalkıp salonun öbür ucunda kapının yanında bulunan telefon kabinesine yollanır. Fredric March ön sıradaki piyanoya eğilerek parmak işini gören çengellerle piyano çalmayı öğrenmeye çalışan takma kollu çavuşun temrinleriyle ilgileniyormuş gibi yapar. Alıcının alanı piyano tuşlarının omuz çekiminden başlar, Fredric March'ı diz çekiminde alır, bütün meyhaneyi kapsar ve dipte telefon kulübesindeki Dana Andrewsin küçücük de olsa iyice ayırt edilmesini sağlar. Bu çekim açıkça iki dramatik kutup ve üç kişi üzerine kurulmuştur. Ön sıradaki devinme ilginç ve alışılmadık nitelik taşıdığı, üstelik perdede üstün bir yer ve yüzey kapladığı için dikkatimizi daha çok çekmesi gerektiği halde ikinci derecededir. Tersine bu belirli anda olayın kesin dönüm noktasını meydana getiren gerçek devinme salonun dibinde küçücük bir dikdörtgende hemen hemen gizlice geçer.»

Bu sahnenin ağırlık noktasını oluşturan ve seyirciyi esas ilgilendiren olay telefon konuşmasıdır. Fredric March'ın görüntüsü dramatik öneminin az oluşuna karşılık klasik sinema kurallarının tersine önde ve daha büyük bir plâstik yapıda yerleştirilmiştir. Bütün bu alışılagelene göre ters düzenlemelerle son derece güçlü bir sonuca ulaşılması klasik sinema kurallarının yanlışlığından değil, görüntü düzenlemesiyle ulaşılan bir sinematografik mekân kavramının sinemaya yerleşmiş olmasındandır.

Mercekle ilgili gelişme için ise önce şu örneği verelim. Hem Orson Welles'in «Yurttaş Kane» filminde hem de Willam Wyler ile «Yaşamımızın en güzel yılları» filminde çalışan görüntü yönetmeni Gregg Toland değerli ve kişilik sahibi bir sanatçı olmasına karşın iki yönetmenin alan derinliği tekniklerindeki başkalık sonucu alıcı yönetmeni olarak ayrı anlatımlara ulaşmıştır. Bu konuda «İki tekniğin karşıtlığı en iyi biçimde kullanılan merceklerin ayrılığında kavranır» diyor André Bazin. «Yurttaş Kane» in geniş açılı mercekleri perspektifleri iyiden iyiye bozuyor ve Orson Welles dekorun uzama etkisinden yararlanıyordu. «Yaşamımızın en güzel yılları» nın normal bir görüşün geometrisine daha uygun olan mercekleri, uzun odaklarından dolayı daha çok sahneyi ezmeğe, yani sahneyi perdenin yüzeyi üzerinde yaymaya yöneliyordu.

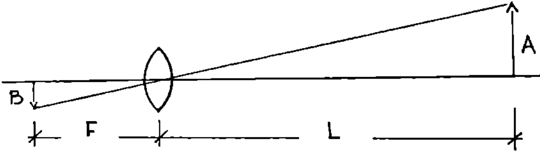
Başka bir örneği de Raymond Durgnat veriyor: David Lean'in (Great Expectations/Büyük ümitler 1946) inde Pip, çocuk olarak Miss Havisham'a gittiğinde kadının odası kocaman mağara gibi bir yerdir. Pip, bir erkek olarak (John Mills) ayni yere uğradığında ise havasız ve daracık. Oda aynı odadır. Alıcının mercekleridir değişen. Merceği bu derece güçlü kılan nedir?

Bilinir ki bir nesnenin boyu ile insan gözündeki görüntüsünün boyu arasındaki oran yalnızca gözün nesneye uzaklığına bağlıdır. Dolayısıyla aynı boyda iki nesne göze eşit uzaklıkta iken eşit boyda görünürler. Fakat bu iki nesne gözümüze göre arka arkaya duruyorlarsa göze olan mesafeleriyle ters orantılı olarak birbirlerinden ayrı boylarda görünürler. (Çizim 1).



FC/DE = AC/AE FC/BC = AC/AE

İki nesnenin kendi aralarındaki uzaklıkları 10 mt, göze olan uzaklıkları da 10 ve 20 mt. ise FC/BC = 10/20 = 1/2 dir. Demek ki bu iki nesnenin bu bakış açısına göre oranları 1/2 olup, biri diğerinin iki katı görünür. İki nesnenin aralarındaki 10 mt. lik uzaklığı değiştirmeden göz noktasını nesnelerin 150 ve 160 mt gerisine alalım. Ayni formülle ölçü 14/15 oranında olacaktır. Gerçekte eşit ölçüde olan nesneleri ayrı ölçülerde görmemizle beliren derinlik duygusu demek ki yalnızca görüş noktasına olan uzaklığa bağlıdır.



Alıcıda görüntü boyu şu faktörlerle belirlenir. (Çizim 2) Çizimdeki üçgenlerin eşitliğinden B/A = F/K dir. B/A küçülme oranıdır. Bunu K ile gösterelim.. K = F/L dir. Yani küçülme nesneye olan uzaklığa bağlı olduğu denli objektifin F ile gösterilen odak uzaklığına da bağlıdır. Eğer biz görüş noktasını değiştirmeden alıcıya değişik bir odak uzaklıklı objektif takarsak uzaklık değişmediği için derinlik duygusu da değişmeyecek buna karşılık F e bağlı olarak küçülme oranı, sonuçta da görüntü boyu değişecektir.

Objektifi değiştirmeden görüş noktasının nesneye olan uzaklığını değiştirdiğimizde hem görüntü boyu hem de derinlik duygusu gerçekte olduğu gibi birbirine bağlı olarak değişeceği halde, uzaklığı değiştirmeden yalnızca objektifin odak uzaklığını değiştirirsek görüntü boyu değişecek buna karşın derinlik duygusu değişmeyecektir. Böylece mercek bir nesne karşısında insan gözünün ayrı bakış noktalarından elde ettiği görüntüleri bileşenlerine ayırmış ve bu farklı görüntülere ait bileşenlerden yeni bir görüntü yaratmıştır. Bu bireşim en bilinen tanımlamasıyla kurgunun kendisidir. Bu kurgunun görüntünün bünyesinde gerçekleşmesidir ve bu kurgu tek tek görüntülerin her birinde gerçek formu ile vardır.

Görüntüler içerik bakımından ne denli zengin olursa olsun 1/48 saniyede görünüp kaybolmaları yani sinemanın normal temposu içindeki ömürsüzlükleri bu içerik zenginliğini ayırdedilmez duruma getirir denilebilir. Bu yalnızca insanın göz denen örgeni için önemlidir. İnsan beyni için değil. Şu deneme göstermiştir ki 1/48 saniye beliren bir görüntüyü insan gözü ayırdedemez fakat insan beyni kaydeder. Şöyle ki bir filmin her 20 karesinin arasına üzerinde bir reklâm cümlesi bulunan bir tek kare yerleştirip seyirciye gösterildiğinde seyirciler 20 karede bir geçen bu cümleyi görememişler fakat farkında olmadan etkilenmişlerdir. Çünkü gözün görmediğini beyin kaydetmiştir. Göz iç ve dış dünya arasında bir sürü organik ve mekanik aracılardan en önemlisi de olsa yalnızca biridir.

Bu nedenledir ki süre içinde düzenlemeye dayanan bir kurguyla sinema sanatını yalnızca gözün sınırlı olanaklarına yargılı kılmak olsa olsa bir geçici önleme olabilirdi. Nitekim de öyle olmuştur.

(2) Bu konuda savaş sonrası eleştirmelere, özellikle Bazin'in yazılarına başvurulabilir.



MACHA MERIL VE PHILIPPE LEMAIRE'IN ELLERİ/UNE FEMME MARIEE/EVLİ BİR KADIN/JEAN-LUC GODARD

kurgu hakkında

derleyen : giovanni scognamillo

TANIMLAMA

KURGU — (Fr. montage), (İng. editing; montage) Bir filmin çevrilişi sırasında elde edilen çekimler arasında seçim yapmak, bunları çevirim senaryosundaki sıraya göre yerleştirmek, belirli bir amacı sağlıyacak biçimde birleştirmek ve düzün (ritm) elde etmek sanatı. (A.B.D. nde) Görsel bir etki yaratmak üzere kısa ve çarpıcı çekimlerin birleştirilmesi; bu birleştirmeden doğan durum (bunun için A.B.D. nde yalnız «montage» terimi kullanılır, asıl kurgu «editing» ile anlatılır.) (1).

KURGU — Bir filmin çekimlerini bir araya getirmek, seslendirme (söz, gürültü, özel etkiler) ile eşlemesinden ve çeşitli çevirimlerin arasında seçilmesinden sonra her çekimin anonslardan (klaket) temizlenip ardı ardına, akıcılığın içinde, birleştirilmesi. Bu şekilde elde edilen filim, çekimlerin dizisine gereken düzün'ü verebilmek için, yeniden bir işlemden geçer. Kesin kurgu, veya «iş kopyası», görüntü-negatifin çıkarılmasına örnek teşkil eder. (2).

KURGU — Kurgu sayesinde filmin düzün'ü tayin edilir. Çekimlerin uzunluğuna göre filim hızlı veya durgun olur. Çekim senaryosunda öngörülen kurgudan değişik olan kurgu bir sahnenin anlamını değiştirerek, sonradan, oyunu etkiliyebilir, kişilerin hareketlerine ve davranışlarına değişik anlamlar kazandırabilir. (3).

TARİHSEL BAKIŞ

1900 — James Williamson «Attack on a China Mission» (Çindeki Misyon'a Saldırı) değişik yerlerde geçen sahneler bir olayın anlatılışında kullanılıyor

— Brighton Okulu (İngiltere); ayrı çekimlerin aynı filimde yer alması; ayırım (sekans) ın başlangıcı,

— Georges Mélies ve kronolojik kurgu.

1902 — Edwin S. Porter, The Life of An American Fireman» (Bir Amerikan itfaiyecisinin hayatı)

1903 — Edwin S. Porter «The Great Train Robbery» (Büyük Tren Soygunu); dramatik kurgu denemeleri,

1908/15 — David Griffith kurgunun sinemadaki önemli yeri beliriyor; çapraz kurgu, kısa çekimlerin kurgusu,

1915/16 — «The Birth of a Nation» (Bir Ulusun Doğuşu) ve «İntolerance» (Hoşgörürsüzlük) — Griffith her planın (çekimin) ayrı ayrı kullanılış yeri olduğunu biliyordu. Bir sahneyi birçok planlara (çekimlere) bölerek ona canlılık, anlatıma akıcılık ve tabiilik veriyordu. Her planın uzunluğunu iyice ölçüp biçiyor, böylelikle yeni bir düzün elde ediyordu. Paralel gelşime ile hikâyenin anlatışına yeni biçimler getiriyor, filmin akışında gerilim ve gevşeme noktalarının ortaya çıkmasını, böylelikle de seyircinin ilgisinin sonuna kadar uyanık tutulmasını sağlıyordu. (4).

1919/20 — Lev Kuleşov'un bilimsel kurgu kavramı; Kuleşov/Pudovkin ikilisinin denemeleri;

A) Kurgu yolu ile ideal veya yaratıcı coğrafya denemesi,

1 — Bir delikanlı soldan sağa gider,

2 — Bir genç kız sağdan sol'a,

3 — Karşılaşıp el sıkışıyorlar, delikanlı eli ile bir yeri gösteriyor,

4 — Beyaz, geniş merdivenli bir bina görülüyor,

5 — İki kişi merdivenlerden yukarı çıkarlar.

Değişik yerlerde (ayrı rus mahallelerinde, Washington'da Beyaz Saray'da, bir rus katedralinin önünde) çekilen bu çekimlerin bir araya getirilmesile seyirci sahneyi ayni yerde geçen bir olay diye kabullenir. (5).

B) Kurguda çekimlerin yeri değiştirilince, araya ayrı çekimler eklenince, görüntülerden çıkan anlamın değişmesi.

Mosjukin örneği

Kuleşov ile Pudovkin, Mosjukin'in yüzünü büyük planda gösteren birkaç film parçası alıyorlar. Bütün bu planlarda oyuncunun yüz ifadesi birbirine benzemekte, son derece belirsiz bir durum ortaya koymaktadır. Bundan sonra üç başka sahneyi gösteren üç planı (Masa üstündeki çorba tabağı; içinde ölü kadının bulunduğu tabut; oyuncağıyla oynıyan küçük çocuk) Mosjukin'in bu büyük planlarına ekliyor. Böylece :

(a) Mosjukin'in büyük planı
(1) Çorba tabağı
(a) Mosjukin'in büyük planı
(2) Olü kadın
(a) Mosjukin'in büyük planı
(3) Oynıyan çocuk

düzeni elde ediliyor. Böylece elde edilen filim, yapılan işlemden habersiz seyircilere gösterildiği vakit, seyirciler, oyuncunun başka başka duyguları canlandırmaktaki yeteneğine hayran olmuşlar ve çorba tabağı önündeki durumunu acıkan insanı, cenaze önündeki durumu kederli insanı, oynıyan çocuk karşısındaki durumunu da sevinçli insanı yankıladığını sanmışlardır. (6).

1923 — Fransa'da Louis Delluc, ilk defa olarak, kurgu (montage) sözünü kullanıyor (bk. Drames de Cinéma, Ed. du Monde Nouveau, Paris 1923).

1926/28 — Pudovkin, Eisenstein ve kurgu kavramı;

1930 — Bela Balazs, Rudolf Arnheim, Paul Rotha ve önceki kuramsal kuralların eleştirilmesi veya genişletilmesi;

— Balazs sesli kurgunun çeşitlerini sıralıyor: asenkron - panoramik kurgu, öznel ses kurgusu, bütün (total) ses kurgusu (bk. Der Geist des Films, Halle, Wilhelm Knapp 1930);

— Arnheim Pudovkin'in kuramlarını eleştiriyor (bk. Films als Kunst, Berlin, Ernst Rowahlt Verlag 1932),

— Rotha Pudovkin'in kuramlarını savunup açıklıyor (bk. The Film Till Now. A Survey of the Cinéma, New York, London, Toronto, Jonathan Cape and Harrison Smith 1930),

1958 den sonra — Yeni akımlar, geleneksel kurgunun özgürlüğe kavuşması Yeni Dalga, Özgür Sinema, Yeni Sinemada kişisel denemeler.

KURGU TEKNİĞİ

Filim çekildikten sonra çalışmanın merkezi artık stüdyo olmayıp stüdyonun bir bölümündeki kurgu odalarında ya da, gerçek bir filim baskısı fabrikası olan, basın laboratuvarı oluyor. Bir kurgu odasının başlıca makinesi «moviola» (kurgu masası) dır...Kurguyu gerçekleştirmek için bir ayni çekimin çeşitli tekrarlarını seçmek gerek.

Bu seçim yönetmen tarafından ya ön gösteriler sırasında ya da, kurgucunun yardımı ile, laboratuvarda yapılır. Kurgu ilk olarak binlerce filim parçasının ayrılması, seçilmesi ve yapıştırılmasıdır... Kurgucu, çekim senaryosundaki çekim numaralarının sırasını izliyerek her görüntü kuşağına ilgili ses kuşağını ekler... Seçim ve ayırım işleminin sonunda filim parçaları, ayırımlara göre, yapıştırılır... Kurgu gerçek dakikalamayı tayin edip, önemli noktalarda, orijinal çekim senaryosunu değiştirir. (7).

NOKTALAMA VE ÇEŞİTLERİ

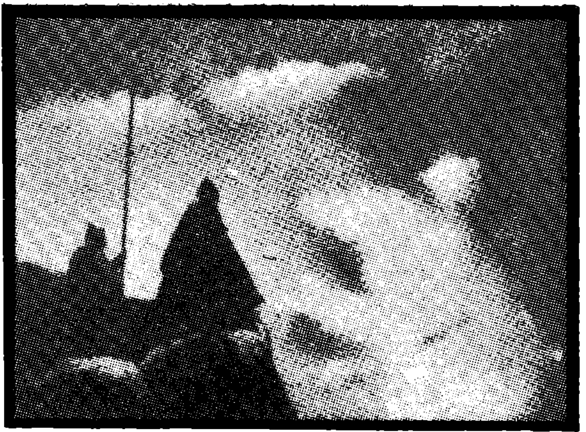
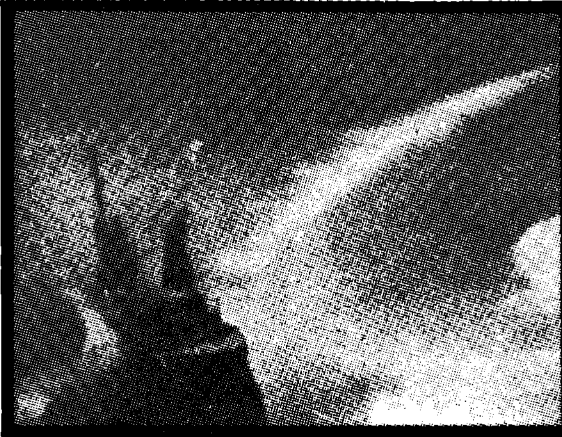
Noktalama, bir filmin çekim, sahne, ayrım, bölüm gibi çeşitli parçalarının birbirine bağlanma biçimlerine denir... Ve çeşitleri

Kesme — Bir görüntüden öbür görüntüye doğrudan doğruya geçiş,

Zincirleme — bir çekimin görüntüleri yavaş yavaş belir-



BIRTH OF A NATION/BİR ULUSUN DOĞUŞU/D.W. GRIFFITH


ALEXANDRE NEVSKY/ALEKSANDR NEVSKI/S.M. EISENSTEIN

sizleşirken, sonraki çekimin görüntülerinin yavaş yavaş belirmesi.

Kararma — görüntülerin kararararak görünmez hale gelmeleri.

Açılma — görüntülerin aydınlanarak yerini belirli görüntülere bırakması.

Silinme — ikinci çekimin görüntüsü perdenin herhangi bir köşesinden belirir, ilk çekimin görüntüsünü herhangi bir biçimde (düz, eğri, kırık, yatık çizgiler...) silerek yerini alır.

Silinmeli kararma — silinme ile kararma yapılması.

Silinmeli açılma — silinme ile açılma yapılması.

Noktalı açılma — kapkaranlık bir görüntünün ortasında açılan bir nokta büyür ve yerini görüntülere bırakır.

Noktalı kararma — görüntü nokta şeklinde küçülür ve kararararak görünmez olur.

Yıldırım geçiş — bir çekimin sonunda alıcının hızlı bir çevrinme yapması, sonraki çekimin de gene hızlı bir çevrinme ile başlaması.

Bu ve bu gibi filim hileleri kurgucu tarafından «Truka» (optik basım aygıtı) da gerçekleştirir. (8)

KURGU İLE İLGİLİ KAVRAMLAR

Her sanatta ilkin bir malzemenin sonra da o malzemeyi şekillendirecek bir yöntemin, o belirli sanata özgü bir yöntemin, bulunması gerekiyor. Müzisyen zamanda bestelediği sesi malzeme olarak kullanıyor. Ressamın malzemesi tablosunda bir araya getirdiği renklerdir. Ya yönetmenin malzemesi nedir, bu malzemenin bileşme yöntemi nedir? Malzeme sadece çekilmiş filim parçalarından ve bileşme yöntemi de bunları yaratıcı bir sıraya göre birleştirmeden ibarettir... Sinema sanatı oyuncuların ve tekil sahnelerin çekimi değil; bu sadece malzemenin hazırlanışıdır. Filim sanatı yönetmenin çekilmiş filim parçalarını bir düzene sokması ile başlar. (9).

Lev Vladimiroviç Kuleşov

Etkili bir çekim yeterli değil, çünkü sadece onunla perdede bir objenin tüm anlamı ifade edilemez. Ve bu anlam, işin sonunda, sadece çeşitli detayların belirli birleşmesile, tamamlamasile, entegrasyonu ile açıklanılabilir: kısacası kurgu ile. Bir filmin yaratıcı süreçinin son bölümü, tamamlayıcı işlemi, kurgudur.

Bir tablodaki bir renk lekesinin anlamı tüm yapıtı destekliyen iç ilişkilerden doğduğu taktirde anlaşılıp değerlendirilebilir. Bir melodideki bir ton'un, veya bir cümledeki bir kelimenin anlamı için aynı şey denilebilir: melodinin veya cümlenin gerçekleşmiş ve tamamlanmış bütününden çıktığı taktirde anlaşılabilir. Bir filmin içindeki tekil görüntüler, tekil çekimler ayni anlamdalar. (10).

Bela Balazs

Seyircinin dikkatinin, gelişen olgu içindeki çeşitli öğelere yöneltilmesi, genellikle, filmin niteliğidir, filmin temel

yöntemidir. Bir sahnenin, hatta bazan bir insanın hareketinin perde üzerinde ayrı ayrı parçalardan kurulduğunu görmüştük. Ancak, filim sadece çeşitli sahnelerin bir koleksiyonu değildir. Sahneleri meydana getirmek için bir araya getirilen parçaların belli bir olgusu olduğu gibi, tam bir ayrım meydana getirmek üzere kümelenen ayrı ayrı sahnelerin de belli bir olgusu vardır... Kurgunun gerçekte seyircinin düşünce ve çağrışımlarının zorunlu ve kasıtlı bir şekilde yedilmesi olduğunu bilmek gerekir. Kurgu, çeşitli parçaların düzensiz olarak birleştirilmesinden ibaret olursa, seyirci bundan hiç bir şey anlamıyacaktır; fakat bu parçalar olayların belirli akışına ya da belli bir kavrama göre birleştirilmişlerse, ister hareketli ister sakin olsun, seyirciyi ya heyecanlandıracak ya da yatıştıracaktır. (11).

V. I. Pudovkin

Yanyana konulmuş herhangi iki filim parçası kaçınılmaz bir şekilde, bu yaklaşmadan doğan, yeni bir kavramda, yeni bir değerde kaynaşırlar... Çekim hiç bir şekilde kurgunun bir öğesi değil. Çekim kurgunun bir hücresidir... Oysa kurgu, ve dolayısile hücresi olan çekim nasıl ıralanır? Çarpışma ile. Birbirine karşıt olan iki parçanın çatışması ile. Çarpışma ile. Çatışma ile... Kurgu sayesinde seyirci yaratıcının duyduğu gibi görüntü doğuşunun dinamik süresini duyuyor... Kurgunun her öğesi, tüm çekimler arasında taksim edilen, genel temanın özel bir tanıtımı olmalı... Önemli olan duygusal bir hareketi doğuran ve bir düşünce dizisine yol açan bir görüntü dizisini kurmaktır Hareket görüntüden duyguya ve duygudan savunulan sav'a gider... (12).

S. M. Eisenstein

KAYNAKLAR

(1) N. Özön Sinema Terimleri Sözlüğü T.D.K. Yayın- Ankara 1963

(2) Jean Mitry - Dictionnaire du Cinéma - Librairie Larousse, Paris 1963

(3) Francesco Pasinetti Filmlexicon, Piccola Enciclopedia Cinematografica, Filmeuropa, Roma 1948

(4) N. Özön Sinema Sanatı Sinema Yayınları, Ankara 1956

(5) N. Özön Sinema Sanatı Sinema Yayınları, Ankara 1956
Henri Agel Esthétique du Cinéma, Presses Universitaires des France, Paris 1966.

(6) N. Özön Sinema Sanatı Sinema Yayınları, Ankara 1956

(7) Georges Sadoul Le Cinéma. Son art, sa technique, son économie La Bibliothéque Française, Paris, 1948

(8) N. Özön Sinema El Kitabı Elif Yayınları, İstanbul, 1964.

(9) Guido Aristarco Storia delle Teoriche del Film Einaudi Editore, 1951

(10) Bela Balazs İl film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova (Film, Werden und Wesen einer neuen Kunts) Einaudi Editore, 1952

(11) Pudovkin Sinemanın temel ilkeleri (Çev. N. Özön) Bilgi Yayınevi, Ankara 1966

(12) Henri Agel Esthétique du Cinéma, Presses Universitaires de France, Paris 1966.



KNIAZ POTEMKINE/POTEMKİN ZIRHLISI/S. M. EISENSTEIN

henri colpi

filmde müziğin savunu ve övgüsü

derleyen : jak şalom

Günümüzün bütün teknik olanaklarından yararlanan sinemasında, bir filmin odio-visuel, yani kulağa ve göze yönelmiş bir iletişme aracı olduğu pek az sinemacının dikkatini çekmiş, ya da pek az sinemacı filmin bu özelliğini göz önünde tutarak yapıtlarını vermişlerdir. Bir **A Nous la Liberté**, bir **Hiroshima Mon Amour**, bir **Pierrot le Fou**, kuşkusuz, değerlerinin bir kısmını ses bandlarına borçludurlar. Karanlık salon seslerinin; konuşmaların, gürültü - seslerin ve müziğin yalnızca görüntü destekleyici unsurlar olmadıkları bugün herkes tarafından kabul edilmesine karşın uygulamada bu öğelerin görevlerini tam olarak yaptıkları filmler parmakla gösterilebilir (1). Bu sayılan öğelerden müziğin rolünü ise, hem çağdaş sinemadaki durum, hem de Güneydoğu Anadolu yaylalarında Cavalleria Rusticana ezgileriyle at koşturtan Türk Sinemasındaki durum göz önüne alındığında, incelemenin zorunluluğu kendiliğinden ortaya çıkar.

Aşağıdaki yazı sinemaya kurguculuktan geçen, dolayısıyla, görüntü ve ses bileşimi konusunda yoğun bir çalışması bulunan, **Hiroshima Mon Amour**'un kurgusunu yapan, **Une Aussi Longue Absence** ve **Codine**'in yönetmeni Henri Colpinin **Défense et Illustration de la Musique dans la Film/ Filmde müziğin savunu ve övgüsü** (Société d'édition, de recherches et de documentation Cinématographiques, Lyon. 456 sayfa), adlı kitabının özetlenerek derlenmesinden hazırlanmıştır Colpi kitabını 8 bölüme ayırmış ve bu bölümlere sırasıyla Sesli filmin başlangıcı, Saptamalar, Uygulama, Bir kuramın taslağı, Kanıtlar, Genel bakış, Müzikli film ve 1960'ta durum, başlıklarını vermiştir. - J..Ş

---

(1) Görüntünün bir filmin ne dereceye değin temel öğesi olduğu araştırılmaya değer bir konudur. Jean-Luc Godard'ın sondan bir önceki filmi olan Le Plus Vieux Métier du Monde/Dünyanın en eski mesleği'nin son skecinde (Anticipation ou l'Amour en l'an 2000) yapmakta olduğu deney bu yönden son derece ilginç. Çeşitli laboratuar işlemleriyle oyuncuların «net» liklerini bozan Godard, bulanık bir görüntüye karşın filmin zedelenmeyeceğini ortaya koymuştur. Ancak bunun böyle olabilmesi, çok kuvvetli bir ses bandının varlığıyla olanaklıdır.

I. Sesli Filmin Başlangıcı

1889 da, Edison'un sinema çalışmaları sesli olmasına karşın, yaratıcısının perde üzerinde gösterilen filmlerden ümitli olmaması yüzünden Kinetoscope üstünde toplanmıştı. Böylece bugünkü sinemayı ortaya çıkarma onuru Lumière kardeşlere kalmış oluyordu. Sinemanın ilk yıllarında görüntüyü sesle bütünleme çabaları acemi eşleme (senkronizm) lerden öteye geçmeyerek 1914 te tamamen terkedilmeye kadar ulaştı. Günün ses kayıt koşulları sesin fotoğrafik kaydını ancak 1925 yılında olanaklı kıldığı için bu tarihe değin başarılı çalışmalar yapılamadı. 1920 de sesin fotoğrafik kaydının ilk kez H. - G. Harrison tarafından Bell laboratuarlarında başarılmasından sonra geliştirilen yöntem 1925'te formülün Warner Kardeşler tarafından satın alınmasına yol açtı. Bu tarihte, John Barrymore'un oynadığı Don Juan'dan sonra Manhattan'da bir stüdyo kiralayan Warner'ler bu filmin müziğini ve birçok kısa metrajlı filmi gerçekleştirerek 6 Ağustos 1926 da ilk sesli film gösterisini yapmışlardı. Ancak bu ses, müzik demekti. Yoksa, henüz kimse sözlü filmin varolabileceğini düşünüyor değildi. Warner'ler kapı kapı dolaşarak bunu da başardılar. Hollywood'da bir stüdyo kiralayarak, müzikhol yıldızı Al Jolson'la anlaştılar ve 6 Ekim 1927 de, oyuncuların konuşup şarkı söyledikleri filmlerin ilki yaratılmış oldu. **The Jazz Singer/ Jazz Şarkıcısı**'nda Al Jolson'un birkaç sözü ve iki romansı halkı çılgına çevirmeye yetti. 1928 de **The Singing Fool/Çılgın Şarkıcı** ile devrim yerleşti. Amerikan sinema endüstrisi bu filmle darmadağın, Warner Bros ise en büyük film yapım ortaklıklarından biri oldu. 1929 da teknik güçlüklerin bir çoğunun üstesinden gelinmiş ve alıcı eski devingenliğini tekrar kazanmıştı. Dublaj tekniğinin de geliştirilmesiyle 1932 de ses, tekniğin esiri oluyordu. Ancak, saniyede 24 görüntü hızıyla geçen sesli film, 16 görüntü hızıyla geçen sessiz filmi öldürüyor ve bütün teknik gereçlerini, alıcıları, göstericileri ve eklerini kullanılmaz duruma sokuyordu. Hız'ın değişmesinin nedeni müzik'ti. Söz ve gürültüler için saniyede 16 görüntü hızıyla geçmenin bir sakıncası yoktu, ama müzik için durum değişikti. Kaliteli bir kayıt için daha yüksek bir



ANNA KARINA VE JEAN PAUL BELMONDO/PIERROT LE FOU/ÇILGIN PIERROT/J.L. GODARD

geçiş hızı gerekliydi, Bugün bu hız 36 ya da 48 görüntü/sn. değilse, bunun nedeni sesli-sessiz sinemalar arasındaki çukuru uçuruma çevirmeme kaygısıdır.

Müzik böylece eski dostu sessiz sinemayı arkadan vurmuş oluyordu. Eski arkadaşı, çünkü sessiz sinema hiçbir zaman müziksiz olmamıştı. Daha 1888 de Emile Reynaud'nun Théâtre Optique'inde canlı resim bandlarına piyano eşlik ediyordu. 1896 da Berlin'de Oscar Messter programlarına «phonographe» ın eşlik ettiğini ilân ediyordu. Bununla beraber film için özel olarak hazırlanmış bir müzik partisyonu uzun yıllar sonra gerçekleşiyor, 1908 de **l'Assassinat du Duc de Guise/Duc de Guise'in Katli** için Saint-Saens'in müziğine başvuruluyordu. 5 yıl sonra **Cabiria**'nın bir bölümü için Pizzetti'ye bir «Ateş Senfonisi» hazırlatılıyordu. Bu yıllarda çoğalan partisyonlar içinde en ünlüsü 1926 da Edmund Meisel'in Berlin'de **Potemkin Zırhlısı** için hazırlamış olduğu müzikti. Bugün yokolmuş olan bu müzik sayfaları konusunda söylenenlerin günümüze değin, gücünden bir şey yitirmeden gelebildiğine bakılırsa, «tahrik edici» bulunan bu müziğin yabancı ülkelerde ve hatta Almanya'nın bazı kentlerinde çalınmasının yasaklanması olayı daha iyi anlaşılabilmektedir. Oysa film, sessiz olarak serbestçe geçebiliyordu.

Kurgunun Sovyet sineması tarafından ön plâna çıkarılmasıyla kurgucunun makasına artık metronom eşlik etmeye başlamıştı. Daha ileri giden bazı araştırmacılar, görüntüleri yapay olarak, resim masasında elde etmenin yolunu tutmuşlardı. Noktalar ve çizgilere verilen devingenlikle bir müzik temposuna varılmak isteniyordu. **Vertikale, Horizontale, Diagonale Symphonie,** Wiking Eggeling'in 1925 te verdiği bu tür bir yapıttı. Hans Richter ve Walter Rutmann bu yolda çalışanların adları anılması gereken kişilerindendi. Ancak bu okulun en ünlü kişisi Oskar Fischinger'di. Etüd'leri için grafik çizgiler kullanan sanatçı, Brahms'ın 5. Dansı'nı, Mozart'ın Menuet'sini (1931), Gershwin'in Rhapsody in Blue'sunu (1936) bir ritm gösterisi olarak sunuyordu. Sessiz sinema artık müzik gereksinmesini duyuyordu. Ve Warner bombası patladı...

Al Jolson'un dudak hareketlerine uygun biçimde duyulan sesi beş sözcük ve iki şarkı, sözlü sinemanın devrimini bütünledi. Ama bu kez de 1895'te «devindiği» için çılgına dönen seyirci, «konuştuğu» için yeniden tansık oluyordu perdenin ürünlerine. Söylenen sözlerin önemi yoktu. Önemli olan «konuşulması» idi. Ve Chaplin «sözlü filmden nefret ettiğini» bildirirken, ortaya bir sürü tutarsız film çıkıyor, **Hallelujah**'a gelinceye dek. King Vidor bu filmle, kaydedilmiş sesin ilk başyapıtını veriyordu.

Avrupa sinemaları içinde en ilginç gelişme Sovyet sinemasında görülmüştü. 1929 da Eisenstein, Pudovkin ve Alexandrof yayınladıkları bir bildiride «sesin ancak contrepoint olarak kurguda kullanılmasıyla bu sonuncusunun gelişmesi için yeni olanaklar hazırlanabilir» deniyordu. Onlar için sinema sanatı, temelde kurgu sanatına bağlıydı. Eisenstein'in sesli sinemaya geçmesi için 1938'i beklemek gerekiyordu.

II. Saptamalar

Sesli sinema kişilerinin başını derde sokmuştu. İzlenecek yol neydi? Kavram olarak sinema nasıl bir şeydi? Alelacele yapılan bir tanımlama ile bir yedinci sanat estetiği hazırlanıyor ve sinemanın herşeyden önce gerçekçi olduğuna karar veriliyordu. Öyleyse müzik de aynı yolu izleyecek, gerçekçi olmayan bir müzik perdeden silinecekti. Müzikhol, gece kulüpleri sahneleri perdede gözükebilirdi. Bunun dışında müziğe yer yoktu. Bu duruma senaryo yazarları çare bulmağa gecikmediler. Filmlere sık

sık bu gibi sahneler ekleniyor, müziğin varlığı doğrulanmış oluyordu. Ancak zaman zaman koyunlarını otlatırken kaval çalan bir çobana 50 kişilik bir orkestranın eşlik etmesine de rastlanıyordu. Önemli olan müzik kaynağının perdede görünmesiydi. Çalanların sayısı değil. Müzik bundan başka jenerik'te ve filmin sonunda da kaçınılmaz bir biçimde yer alıyordu ve 1931 de durum buydu.

1937 de bir Fransız bestecisi, Maurice Jaubert şunları yazıyordu : «Yönetmenlerimizin çoğu müzikten ne istiyorlar? Önce, şu ya da bu nedenden bir bölüm'ün fazla «sessiz» kalması ya da yönetmenin görüntüye sesi gerektirmeyecek bir nitelik verememesi yüzünden, ses «delik» lerini tıkamasını. Bu ilkel anlayış üzerinde durmayacağız. Daha genel bir biçimde, müzikten bir olayı yorumlaması istenmektedir. Sahne trajik midir? Birkaç trombon notası görüntünün karanlığının altını çizecektir. Duygulu bir sahnede, bir keman solosu kahramanın aşk ilânını destekleyecektir.» Jaubert'in suçlamaları genellikle bu biçimde film müziği yazan Max Steiner'i hedef tutuyordu. 1933 ten beri «Steiner» vari müzik yazmak çok yaygınlaşan bir olaydı.

Kesin bir tanımlama yapmadan denebilir ki, müziğin rolü, görüntülerin uyandırdığı duyguları kuvvetlendirmektir. Hiçbir kuram ya da kural koymadan, müzik görsel izlenime bir sesli izlenim katmalıdır, denebilir. Ancak bununla Steiner'in «% 100 müzik» prensibi de geri itilmiş bulunmaktadır. Gerçekten uzun yıllar beyaz perde partisyonları, bir ya da birkaç ana tema çevresinde düzenlenmiş uzun senfonik parçalar olarak gözüktüler. Filmin güldürü, dram ya da tarihsel olması bir şey değiştirmiyordu. Bütün bunların yanında **V. Henry**'nin, **Picasso Esrarı**'nın partisyonları, senfonik parçaların filme katabileceği şeylere birer örnek olarak karşımıza çıkıyordu. Buna karşılık Carol Reed **Üçüncü Adam**'ında tek bir (cythare), Clément **Yasak Oyunlar**'ında bir gitar'la yetinebiliyorlardı.

III. Uygulama

Fotoğrafik kaydın icadıyla sinema, plâk kaydında kullanılan yöntemler dahil, bütün ses kayıt yöntemlerini geride bırakmıştı. 30 yıl sonra, bu başlangıç noktası henüz geçilebilmiş değildir. Oysa, plâklar, radyo, televizyon bu alanda sinemadan kat kat ileri bir yere ulaşmışlardır. Bu teknik saptama dışında, müzik yazarlarının film müziği yazmalarının kimi avantajları ve dezavantajları vardır. Müzik yazarına bir film müziği sipariş edilmiştir. Besteci, ilginç bir çalışma ortaya koyacağını, yaratıcı bir katkıda bulunacağını düşünür. Bunun dışında sinemada birçok sanatın bir bireşimini görür. Film müziğinin ilginç deneyler yapabilme olanağını kendisine tanıdığını bilir. Notalarını çaldırmak için bu denli güç harcayan besteci, sinema sayesinde yazdıklarını dinleme ve dinletme olanağına kavuşur. Bestelediğini bir daha, bir daha dinleyebilir canı isterse. Üstelik, bir film müziği için aldığı ücret en azından kendisini geçindirebilecek kadar olduğundan, özel çalışmalarını geçim kaygısından kurtulmuş olarak yürütebilecektir.

Ancak, bütün bunların yanında, işin öbür yüzü vardır. Besteci, sürekli olarak, yapımcıyla, yönetmenle ve diğer ilgililerle çarpışmak zorundadır. Gerçek bir olay buna iyi bir örnek olacaktır. İngiltere'de çevrilen bir tarihi filmin müzik kaydını dinleyen yapımcı, müziği yeterince «Britanya» lı bulmadığını belirir, bu etkinin yaratılabilmesi için de orkestra'ya üç-dört korangle (cor anglais) katmasını besteciden ister.

IV. Bir kuram'ın taslağı

Beyaz perdede müzik diye bir sorun ya da sorunlar var mıdır? Kuşkusuz evet. Ancak çoğu zaman bu sorunlar ortaya kötü sorular biçiminde atılmaktadır. Bu soruların ilki «müzik yedinci sanatın vazgeçilmez bir unsuru mudur?» olacaktır. Bu soruya kötü filmler için olumlu cevap verilebilir. Ancak önemli olan kötü filmler değildir. Gerçekte, görsel diyalektiği sağlam olan bir filmin müzik gereksinmesini duyup duymadığının saptanması önemlidir. Hemen söylemek gerekir ki hayır. Böyle bir film müziksiz de olabilir.

Notalar filme bir katkıda bulunuyorlarsa bu kez bir başka soru çıkar ortaya. Müzik sinema yasalarına uyabilir mi? Bin yıllık bir sanat, elli yıllık bir sanata boyun eğebilir mi? Müziğin lirizmi sinemanın gerçekçiliğine ne denli uyabilir? Müzik bir zaman sanatıdır. Sinema ise hem süre hem de zaman sanatları arasında sayılmaktadır. Abartılmamak şartıyla bu benzerliğe önem vermek gerekir. Bütün sanatlar bir heyecan uyandırmağa yönelirler. Bir müzik ölçüsü, kulak tarafından duyulduğunda, tek başına pek fazla şey ifade etmez. Zaten kalıcı da değildir. Yerini yeni ölçüler alır ve bunların süre içindeki gelişmesi istenen heyecanı yaratır. Sinemada bir plân göz tarafından ayırdedilir ama genellikle o da kalıcı değildir. Birbiri arkasından gelen iki, on plân tarafından izlenir. Heyecan, müzikte olduğu gibi, böyle bir gelişmenin sonucudur.

Son sözü İsveçli besteci Lars-Erik Sanner söylüyor galiba bu konuda «Sanat türleri olarak, film ve müziğin birbirleri ile ilişkileri zayıftır. Bununla beraber sinema için iyi müzik partisyonları yazmak ve bunların filmdeki varoluşlarını bir nedene bağlamak olanaklıdır.»

Birçok film, klâsik müziği seçmiştir, kendilerine eşlik etmesi için. Bu yolu seçmeye yönelten nedenler kabaca üç noktada toplanabilir

1 — Müziğin heyecansı içeriği o sahneye uymaktadır. Örnekler **Senso** (1954, Visconti) Anton Bruckner'in yedinci senfonisi. **Les Amants** (1958, L. Malle), Brahms.

2 — Klâsik partisyon filme bir devrin havasını getirir, atmosfer rolü oynar. Örnekler : **La Marseillaise** (1937, Renoir) Mozart, Grétry ve ihtilâl şarkıları. **Werther** (1937, Max Ophüls) Grétry, Bach, Mozart, Schubert, Beethoven.

3 — Entellektüel ve estetik bir uyum müzikle filmi birbirlerine bağlar. Örnekler **Le carosse d'or** (1951, Renoir) Commedia dell' arte, Magnani ve Vivaldi'nin müziği. **Les Enfants Terribles** (1949, Melville) Dargelos'un serüvenleri ve Vivaldi-Bach. **Pickpocket** (1959, Bresson) Hırsız, yalnız insan ve Lulli'nin müziği.

Sonuç olarak söylenebilir ki, klâsik müzik filmlerde ayrık bir durumdur. Özgün film müziklerinin tuttuğu yer çok daha önemlidir. Böyle bir müzik için de en başta bir bestecinin bulunması gerekir. Bestecinin seçimi filmin en

önemli olaylarından biridir ve yönetmenin müzik-sinema anlayışını ortaya koyar. Görüntünün stili ve ritmi bir bestecinin diğerine yeğ görülmesi için tek ve yeterli bir nedendir Bir yönetmen her filmi için ayrı bir besteciye başvurabildiği gibi, aynı besteciyle uzun yıllar çalışmış yönetmenler de vardır ama bu sonuncuların işbirliği her zaman başarılı olabilmiş değildir. Ancak böyle bir işbirliğinin, yönetmenle bestecinin birbirlerini tanımaları, anlamaları bakımından yararı vardır.

Film müziğinin işlevine gelince, bir film müziği mutlaka işlevsel olmalıdır. Film müziği önceden belli bir görevi yerine getirmiyorsa, gereksiz, hatta zararlıdır. Film müziği, perdede dramatik yapının yanında yerini almakla işlevsel olmağa başlar. Bir başka deyişle «background» müziği bu anlayışın dışında bırakılmaktadır. Film müziği yapıcı olmalıdır. Bir sahneyi hazırlayacak ya da ondan birtakım sonuçlar çıkaracaktır. Bu konuda tümüyle yanlış olan bir düşünceyi de belirtmek gerekir: «Müzik kendini ne denli az belli ederse...» Bu açıdan bakılırsa, «yönetim kendini ne denli az belli ederse... «görüntüler kendilerini ne denli az belli ederlerse..» gibi düşünceler de rahatlıkla ileri sürülebilir. Müzik, bir filmi oluşturan diğer öğeler gibi ve onlar kadar kendini belli etmelidir. Seyirci sinemaya müzik «dinlemeye» gitmez ama onu sinemaya müzik «duymak» için gitmesini hiçbir şey engellemez. Ve müzik «duyulduğu» içindir ki, üzerinde konuşulmaktadır. Ve konuşulduğu içindir ki, kuramlar konmaktadır. Bunların kanıtları da yok değildir.

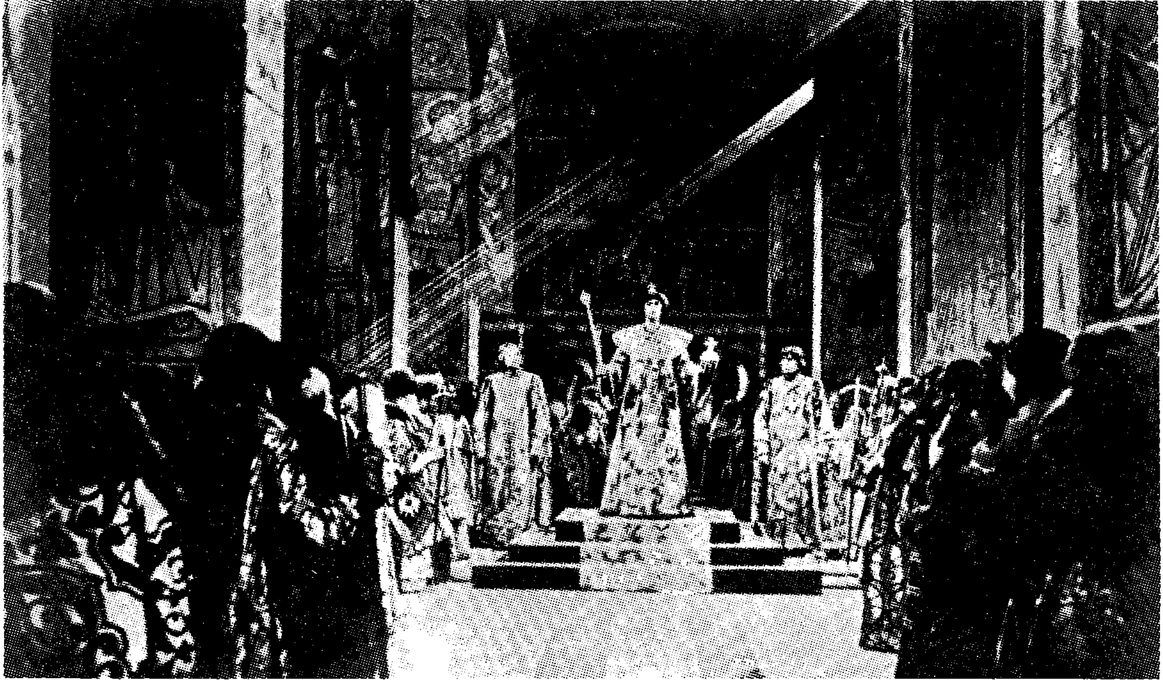
V Kanıtlar

Yedinci sanat üzerinde 9 yıl süren bir düşünme devresi; yarıda kalan Que Viva Mexico ve Bejin Çayırı; Moskova Sinema Enstitüsünde öğretmenlik; iki kitap ve aynı zamanda hem kuramcı, hem de çözümleyici bir yönetmen: Sergei Mihailoviç Eisenstein. Kurgu onun için başlıca sinematografik öğe idi. Sesin gelmesi ile bu öğe odio-visuel kurgu biçimini alıyordu. Müziği bu bağlam içinde anlayan Eisenstein «sessiz ve müziğin eşlik ettiği filmden yeni bir alana giriliyordu: sesli film» diyordu. (Marie Seaton: Eisenstein)

İlk sesli filmi **Aleksandr Nevski** idi. «Bu filmde Prokofief'in müziği korkunç derecede plâstik bir nitelik taşıyordu. Hiçbir anda görüntüleri destekleyici olarak kalmıyor, olayın iç devingenliğini görkemli bir biçimde ortaya koyuyordu.» (Eisenstein). Film Sense'te ise Eisenstein şunları açıklıyor «Öyle sekanslar var ki filmde, plânlar önceden kaydedilmiş bir müziğe göre birbirlerine bağlanıyordu. Öyle sekanslar da var ki, görüntülerin sonsal kurgusuna göre bütün bir müzik parçası yazılmıştı. Ve öyle sekanslar var ki, bu ikisinin bireşimini taşımaktadırlar». Prokofief - Eisenstein işbirliği **Korkunç İvan**'da da sürdü. Bunda genel görünüş bir operayı andırıyordu. Müzikli bölümlerin çokluğu ve koroya ayrılan bölümler filme bir opera görünüşü veriyordu. Son olarak belirtmek gerekir ki, sesli filmlerin uluslararası tarihinde, Prokofief ile Eisenstein'i birbirine bağlayan yaratıcı dostluk ilişkisinden daha kuvvetli bir örnek gösterilemez.

Daha yüzlerce film müziğin sinemaya katkısına örnek olarak gösterilebilir. Burada üç örnek verilecektir, kuramları desteklemek için. Birincisi, perdenin büyük bir bestecisiyle, Maurice Jaubert'le ilgilidir. İkincisi, İngiliz sinemasıyla. Üçüncüsü de bir filmin ayrıntılı çözümlemesidir.

(Sonu gelecek sayıda)



IVAN GROZNY/KORKUNÇ IVAN/S.M. EISENSTEIN

sinemada dekor ve giysi sorunları (1)

sezer tansuğ

Dekor sorunu sinemadaki anlatım öğelerinin arasında geplanda gibi görünen ama gerçekte duyarlık mekanizmasını harekete geçirmekte başta gelen niteliklerden birini kapsayan iki yanlı bir kavram çözümlemesini gerektiriyor. Bir sahne sunuluşunun, bir aksiyonun çerçevesini teşkil eden dekor ayni zamanda olan bitenin içinde geçtiği bir çevre yaratışı düşünüşünü de kapsıyor. Dekor sadece az çok gerçekçi bir tarzda bir çevre yaratmakla kalmıyor, özellikle sinematografik anlatımda aksiyonun bağlı bulunduğu psikolojik atmosferi de yaratmakla görevli kılınıyor.

Dekor ya doğal, gerçek aktüel çevre ya da yapma bir konstrüksiyon niteliği taşıyor Aydınlatma işi de bu arada dekorun ayrı ayrı değerlerini belirtmek görevini yükleniyor.

Dekor şüphesiz önce tiyatro kavramına sıkı sıkıya bağlı bulunuyordu. Yunan ve Roma'da tiyatro dekoru tek bir dekor niteliğindeydi, bunu orta çağ dinsel oyunlarının eş - zamanlı dekoru izledi. Sonra da romantik ve çağdaş tiyatronun biribirini izleyen sürekli dekoru yer aldı ve bu dekor niteliği sinematografik anlatımla belli ölçüde bağdaştı.

Tiyatro ve sinema dekorunun giderek farklı hemen hemen karşıt anlayışlara bağlı bulunduğu görülüyor. Bu farklılık ya da karşıtlığın dekorun gerçekçi ya da stilize bir biçimde ele alınışından ve bu dekor anlayışlarının her birinde ya salt bir plâstik kaygıya ya da psikolojik bir isteğe yönelme eğiliminden doğuşu dikkati çekiyor. Dekor konusunda öyle çeşitli eğilimler beliriyor ki fantastik biçimlendirmeler bile dekor anlayışı içinde yer bulabiliyorlar.

Genel olarak sinema sahnesinin dış dekoru tiyatro sahnesinin boyanmış fon anlayışı ile kökten çatışıyor. Boyanmış fonların yerini belirli ölçülerde yapılan ve belirli mesafelerde kullanılan fotografik fonların alması sinematografik amaca uygun düşüyor. Belli bir süredir sinema ve televizyon tiyatro dekorasyonuna bağlı olan anlayışı değiştirdi. Sinema çekimlerine bağlı olan ve ilk doğuş imkânlarını tiyatro dekorunda bulan yeni anlayış bugün hemen hemen tam bir artistik özgürlük kazanmış bulunuyor Büyük ölçüde ve istenen mesafeden çekilmiş fotoğraflar derinlik duygusu veren acayip perspektifli resimler yerine kullanılıyor artık. Her vasat stüdyo bir dekor inşa atölyesine sahip bulunuyor ayrıca. Bu atölyelerin yönetimi yalnız dekoratör ve mimarlara değil, mühendislere de teslim ediliyor. Böylece dekor atölyelerinde monotonluğu zevk kısırlaşmasını yenen bir çeşit iş birliği sağlanıyor. Bugün stüdyo çekimlerinde filmin aksiyonu bakımından normal hacimde dekorlar kurmak gerekiyor. Böylece duvarlar ve nadiren tavan ister belli bir yerin tam kopyası ister dekoratör'ün orijinal bir mekân yaratışı olarak önem kazanıyor. Taşınabilir parçalardan meydana gelen bu dekorlar yerleri değiştirilmek suretiyle kameranın değişik açılarda çalışmasına imkân verecek şekilde tesbit edilebiliyorlar. Genellikle stüdyoların tarihsel ve folklorik belgeleri kapsayan kitapları dekorculara geniş ölçüde yardımcı oluyor.

Tiyatro dekoru nasıl belli sahne ve seyir mekânı bakımından hazırlanıyor ve sık sık dekorda kastî büyütmelere gidiliyor ve bu da bir bakıma teatral oyunla ayni anlamı taşıyorsa, sinema dekoru göz aldatmacasını terkederek gerçekçiliğe yöneliyor. Sinemanın bu gelişmesi çok kısa bir zamana sığıyor. Oysa sinema da başlangıçta boyalı tuali fon olarak kullanmaktaydı. Tiyatroda böylece bir hayâl söz konusu olduğu halde sinema gerçeğin çok yakınında bulunuyor.

Başlangıçta sinema doğal dekor içinde bir çok deneylerden sonra yapma dekor ile dış arasında bir çeşit alternatif uygulamaya başlamış ve sinemanın dekor gerçekçiliği doğal peysajla boyalı tual arasındaki uyuşmazlığın bir sonucu olmuştur. Bir takım az çok bilimsel deneylerden ve doğal dekor içinde çalışılan bir devreden sonra sinema hızla tiyatro tarzı filme yönelmiştir. Bu arada tiyatro dekorcuları büyük ölçüde göz aldatmacalı boyanmış fonları sinematografik fon olarak meydana getirmek imkânını bulmuşlardır.

1897 den itibaren sinema alanını kendi inisyatifi altına alan G. Méliès (1861-1938) Montreuil'de bir çekim atöl-



LA KERMESSE HEROIQUE/KAHRAMANLAR PANAYIRI/JACQUES BECKER

yesi kurdurdu ve bu atölye 1902 ye kadar önemli değişikliklere uğradı.. Méliès'in bir çok filmleri bu atölyede yapıldı ve kendisiyle birlikte Claudel, Colas, Lecointe gibi dekorcular çalıştılar. Makina trükleri, hareketli çekimler daha çok Claudel'in eseri olmuşlardı.

Ayni çağda Vincenne'da Charles Pathé stüdyosunda da Fabrère, Vasseur v.b. gibi ressam dekorcular çalışmakta idiler. Ama dekor alanında birçok trükajdan yararlanan ilk yönetmenin Méliès'den başkası olmadığı ileri sürülebilir. Yarbay Cousteau'nun Sessiz Dünya'sından daha elli yıl önce Méliès trükaj yoluyla, akvaryumlardan yararlanarak, fonlar kullanarak deniz diplerini filme çekiyordu. Onun kişileri gök boşluğunda bile at koşturuyorlar, yıldızları koparıp sigaralarını yakıyorlar, ayı bir çörek gibi dişliyorlardı.

1898 e doğru dekorda natüralist eğilimlerin başgösterdiğini gözlüyoruz ve bunu 1900 den sonraki gelişmeler izliyor.

1914 de Fransa'da tamamen kontraplâktan inşa edilmiş sinema dekorları görülmeye başlandı. Yeni malzemeler dekor tekniğini kökten değiştiriyor ve bu alana sinema dekorunda uzmanlaşması istenen kişileri çağırıyordu. 1908 ile 1914 arasında bir çeşit avant-garde sinema doğmuş ve Rus, İtalyan, İsveç, Alman sinemaları bu alanda etkilerini duyurmuşlardı. Bu filmlerde oyun, makyaj, giysi, dekor belli bir üslûbu, belli bir estetiği bazı edebiyat ve resim akımlarının (expressionisme, cubisme, surréalisme gibi) anlayışı içinde yansıtıyorlardı.

1918 e kadar dekor, tiyatro dekoru ya da boyalı fon olmaktan pek ileri gitti sayılamaz. İlk stüdyolar bazı pencereli hangarlardı ve onlara gerekli ışığı güneş sağlıyordu. Günde altı tane kısa metraj film bile çevrilebiliyordu o stüdyolarda. Üç yanlı dekoru göz aldatmacalı resim fonları ve gerekli mobilya teşkil etmekteydi. Yere bile, kaldırım taşlarını, parkeleri taklit eden boyalı fonlar konuluyordu.

1920 yıllarında Rusya'dan iltica eden sinema adamları ve dekorcularının örneğin Fransız sineması üzerinde etkileri görülüyor. Bu sıralarda çevrilen Şehrazad, Mişel Strogof, Kazanova, Beyaz Şeytan gibi filmlerin başarısı bir doğu fantezisi içinde hazırlanmış lüks dekorlarından ileri geliyordu. Rus dekoratörleri arasında özellikle Lochakoff Alman ve Fransız sinemasını etkiledi ve o güne kadar bir çok dekorcunun reddettiği yeni araçları kullanmaktan kaçınmadı.

Birinci Dünya Savaşı ertesinde sinematografinin en geliştiği ülke A.B.D. olmuş ve bunda büyük ve pahalı dekorların yapılmasını mümkün kılan büyük yapım koşulları önemli bir rol oynamıştı. A.B.D. deki belli başlı dekorcular Maurice Tourneur, Léonce Perret, Albert Capellani v.b. idiler ve bunların çoğu Amerika kıtasında çalışmakta olan avrupalılardı. Ayni yıllarda İtalyada da büyük dekorlu spektaküler filmlerin yapıldığı görülmektedir (Cabiria, Jül Sezar v.b. gibi)

1923 de Almanya'da Fritz Lang'ın yaptığı Niebelungen'lerin trükaj dekorları ve tiyatro sahnesi mekaniğini kullanışı bakımından dikkati çeken bir sahnesinde bir Çin mo-

tifinden esinlenerek yapılmış ve içinde dört figüranın bulunduğu dragon'la Siegfried'in kavgası yeterince ilgi çekicidir. Sular üzerindeki bale sahnesi de trükaj dekor bakımından büyük bir önem taşımaktadır.
1924 de Mallet-Stevens'in araştırmaları sayesinde dekorcular işleri üzerinde bilinçlenmekte oldukça büyük etkiler kazandılar. Jean Perrier bunlardan birisiydi. Artık dekorun filmin sahneye konuş özelliklerini ve çekim açılarını önceden gözönüne alan bir tutumdan hareket etmesi gerekiyor ve uygulama ancak bundan sonra mümkün oluyordu. Böylece dekor sinema eserinin organik bünyesi içinde asıl tamamlayıcı yerini almaya başlayacaktı.
1925 de «Les Cahiers du Mois» dergisinin bir sayısı sinemaya ayrılıyor ve mimar Mallet-Stevens modern mimarinin aslında fotoğrafa yatkın olduğunu, büyük plânların, doğru çizgilerin, diri bir süslemenin ışık-gölge arasındaki kesin zıtlığın harekete ve hayata bağlı bir fon teşkil ettiğini belirtmeye çalışıyordu. Modern mimari böylece yalnız sinematografik bir dekor olmakla kalmıyor, ayni zamanda bir sahneye konuş düşünüsünü de yansıtıyordu.
Derginin ayni sayısında Fernand Léger o günkü sinemanın olumsuz yanını konuda, edebiyatta, duygululukta ve tiyatroyla yarışmasında görüyor ve gerçek sinemanın gözün henüz tanımadığı bir nesnenin görüntüsünü sunmak olduğunu yazıyordu. Bu bir ustalık işiydi ve bu ustalığa az çok sahip kişiler arasında bir Marcel L'Herbier, bir René Clair gösterilebilirdi.
1927 de sesli ve sözlü sinemanın keşfiyle dekor tiyatro niteliklerinden, boyalı fonlardan tümüyle kurtulmaya başladı. René Clair ve Jacques Feyder'in dekoratörü olan Lazare Meerson Sous Les Toits de Paris ve La Kermesse Héroique gibi filmlerin başarısını sağlayan dekorları uygulamaktan geri kalmadı. Demiri, camı, çimentoyu bir birlik halinde sinema dekorculuğunun hizmetine sokuverdi.
1939 a kadar göz aldatmacalı boyalı fonların, bazan bir tren ya da hareket halinde bir arabadan görülür gibi mekanik bir dönme sistemi üzerinde kullanıldıkları görülüyor. Ama bir yirmi beş yıldan fazladır büyütülmüş fotoğraflar boyalı fonların yerini tamamen almıştır. Tiyatroda seyircinin sahneyi sağdan sola, soldan sağa izlemesine karşılık sinema seyircisinin gözü oyuncuların peşine takılıyor, kapıdan çıkıyor, merdivenleri iniyor birlikte. Bu esasa göre de sinema dekoru aksiyonun ve çekim açılarının tamamen karşılanabileceği, sesin ve ışığın tam yerine oturabileceği özel bir düzen gerektiriyor. Bu bakımdan sineme dekorcusunun mimarın, illüstrasyon yapanın ya da tiyatro dekorcusunun anlayışla pek az ilintisi bulunuyor. Sinema dekoru, dokümanterler ve bazı büyük gösteriler bir yana bırakılırsa seyircinin gözünde beşinci sırayı alıyor, bir filmin seyredilişi sırasında. (Önce oyuncular, aksiyon ya da hareket, konuşmalar, müzik ve en sonda dekor). Bu arada büyük seyirci yığınının bir film içindeki dekoru «görmeksizin» onun yarattığı atmosferden bir duyarlık payı çıkardığı tereddütsüzce söylenebilir. Gerçektekiyle kıyaslanabilir bir etki elde etmek için dekorun göze batar bir hale getirilmesinde direnmek gerekiyor. Bunun için de en tipik öğeleri seçmek ve bunları belli bir düzene koymak, görüntülerin plâstik düzenine katılan ve aksiyonun içinde geçtiği kadar düze-



ANTHONY PERKINS/THE TRIAL/DÂVA/ ORSON WELLES

ninde bu öğelerin dikkati çeken parçalar olmasını sağlamak kaçınılmaz oluyor. Bununla beraber dekorun artistik değerler taşıdıkça mutlak kuralların dışında kalması zorunluluğu da açık bir olgudur.

Dekor bir filmin genel atmosferine en büyük hizmeti yaptığı ve dramatik bir düşüncenin ilk maddeleşmesini sağladığı halde tiyatro dekorunun aksine kendi başına bir varlığı olmaksızın aksiyona bağlı olan bir öğedir. Seyirci onu çözümlemeyi düşünmeden, hattâ onu gördüğünün bile farkına varmaksızın duyup yaşayabilmektedir.

Senaryo okunduktan sonra dekor maketlerinin, aksiyonu göz önüne alarak hazırlanması yönetmeni karşılaşacağı bir çok güçlük ve tehlikelerden korumakta, ona çekim açıları ve dramatik atmosfer yönünde çeşitli imkânlar, ipuçları vermektedir. Ayrıca «dış sahne» dekorlarının stüdyo'da hazırlanması da çeşitli olumsuz etkiler yüzünden (ulaşma güçlüğü, kötü mevsim, gürültü v.b.) zorunlu olagelmektedir. Özellikle tarihi filmlerde bütün modern görüntüler hakiki dıştan çok hazırlanmış dış'ı gerekli kılmaktadır. Daha 1928 de Léon Moussinac «doğal dekorda çalışmak bir raslantı işidir ama stüdyoda çalışmak güvenliktir; raslantının mutluluk olmadığını bilmek, serüvenin güvenlikten daha değerli olmadığını anlamak gibidir» diye yazıyordu.

Sinema dekorcularının çalışma olanakları stüdyo ölçüleriyle sınırlanmış bulunuyor. Almanya, İtalya, A.B.D., Japonya gibi ülkelerde 100 X 50 m. lik platolar vardır. Bu ölçüler Fransada 30 X 15 m. ye düşer. Dekorlu sahneler bir tek gün içinde çekilip bitirilebildiği halde konstrüksiyon süresi 10-40 gün arasında değişir. Hattâ büyük dekor inşaları bazan üç aylık bir çalışma süresini gerektirebilir. Hazırlık devresi uzun ve yorucu bir devredir dekor inşaı için; ayrıca gezileri, fotoğraf çekimlerini ve esaslı bir dokümantasyonu gerektirir. Eserin bütününden yönetmenin kendisi sorumlu ve bütün yaratma işi ona ait olduğu halde dekorcu çok kez ona yön veren yenilikleri, buluşları getirip ortaya koyabilmektedir. Dekor masrafları genellikle bir film için harcanan paranın altıda biridir. Bazı süperprodüksiyonlarda bu masraf dörtte bire kadar yükselebilir.

Günümüzün dekorcuları bir gerçekçilik anlayışı içinde çalışmalarını sürdürüyorlar. Mankiewicz'in Kleopatra'sı tamamen stüdyo içinde gerçekleşti. Oz büyücüsü filminde renkli bir sahne için 40.000 gelincik çiçeğinin kâğıttan hazırlanıp stüdyo içinde bir gelincik tarlası halinde kullanılmış olması ilgi çekicidir. New-York'un batı kesimindeki bir işçi mahallesi stüdyo içinde inşa edilmiş ve Michael Curtiz'in Kirli Yüzlü Melekler'i orada çekilmiştir. Bu örnekler bir hayli çoğaltılabilir.

Sinematografik dekor kameranın görsel kayıt esası üzerine gerçekleştiriliyor. Bilindiği gibi kameranın görsel açısı genişlik ve yükseklik bakımından sınırlıdır. Görüntünün netliği ve kadrajın derinliğini bu açı sağlar. Bazı 16 mm. dokümanterler istisna sayılırsa büyük ve ağır kameraların hakiki «iç» lerde çalışabilmesi hemen hemen imkânsız gibidir. Bunun nedenleri çekim açılarından başka aydınlatma sorunlarına da gelip dayanır. Normal ölçülerdeki bir reel oda içinde kamera genellikle müşkül bir durumdadır. Bundan başka ışık kullanıldığı zaman projektörlerin çekim alanı dışında kalması ya da yukardan yönlendirilmesi gerekir Buna da ne normal ölçüler ne de tavan imkân vermez. Zaten tavan başlı başına bir problemdir. Hazırlanan dekorda genellikle ya tavan yoktur ya da sökülüp takılan cinsten tavan vardır. Bütün bu sorunlar iç sahne çekimlerinin stüdyoya iletilmesini zorunlu kılmaktadır. Sinematografik harekete yeterince imkân veren reel bina içlerinin ender olduğu, ayrıca bütün ekibi oraya taşıma güçlüğü de bu sorunlara katılabilir.

Sinematografik dekora üç ilke hâkimdir: bunlardan bisahneye konuş özelliklerine bağlıdır ve kameranın



LES VISITEURS DU SOIR/GECE KONUKLARI/MARCEL CARNE



FAHRENHEIT 451/FRANÇOIS TRUFFAUT

ve oynayan kişilerin hareketine imkân verme amacını taşır. İkinci ilke aydınlatma sorunlarıyla ilgilidir ve projektörlerin istenen yerlere konulabilmesi amacını taşır. Uçüncü ilke çekim açılarıyla ilgilidir ve dekorun sökülür takılır olmasıyla bu imkânların arttırılması amacını taşır. Sinematografik dekorda gittikçe hakiki malzemenin kullanımı da bir amaç haline gelmektedir, (Çeşitli madenler, taş, tuğla v.b.) Ağaç, kontrplâk ve alçı kullanılışı bu malzemelerin her türlü taklide imkân vermesi yüzünden halâ büyük bir önem taşımaktadır. Plâstik malzemenin de günden güne stüdyolarda kullanılışı artmaktadır. Dekorda renklendirme, boyaların kullanılışı da gittikçe gelişen pelikül özelliklerine ve çekimden alınan sonuca bağlı olagelmektedir öteden beri. Dekor inşaı ve çekim sırasında çalışan dekor işçilerinin sayısı 50-200 arasında değişir ve bunlardan hünerli olmak kadar süratli çalışma da beklenmektedir. Bu bakımdan stüdyoların dekor işçileri tamamen kalifiye olmak zorundadırlar.

Şüphesiz dekorla birlikte gelen önemli bir malzeme sorununu da filmin aksesuarı ve bunun hazırlanması ya da sağlanması teşkil etmektedir. Aksesuar bazan stüdyolarda imal edildiği gibi bazan da dışardan uzmanlara ısmarlanıp yaptırılmaktadır.

Dekor konusunda çok itinalı ve dikkatli bir çalışma bekleyen background tekniği önemli bir alan teşkil ediyor. Örneğin Fransa'da kullanımı sınırlı olan bu teknik A.B.D. ile S.S.C.B. de geniş ölçüde ele alınmaktadır. Background trükajı sabit dekorlar önünde uygulanmakta ve geri plâna harp, yangın, deprem v.b. gibi hazırlanması zor durumlar kolayca getirilebilmektedir. Genellikle background küçük model ya da maketlerle hazırlanıp içte ya da dışta geçen ve oyuncuların ön plânda göründüğü normal bir aksiyonla kolaylıkla birleştirilmektedir.

Dekor trükajı ayrıca ayarlanmış mesafelere bağlı olarak maket kullanılışını, aşırı perspektif araştırmalarını ve kar, yağmur, fırtına gibi bazı hallerde dekoru tamamlayan öğelerin çeşitli yollarla elde edilmesi gibi sorunları da kapsamaktadır.

Dekor sorununun yanısıra giysi konusunda, filmin bu yanıyla uğraşan kimselerin de dekorcu ve yönetmenle, hattâ bir bakıma görüntü yönetmeniyle de işbirliği etmesi beklenmektedir. Filmin gerek görsel gerek psikolojik bütünlüğü açısından giysiler belli bir rol oynamaktadır ki bu alanda sorumlu kişilerin açık bir artistik zevke ve tekniğe sahip olmaları zorunludur. Giysi bazı durumlarda bir oyuncunun yeteri kadar tamamlayıcısıdır. Onu gerçeğe yaklaştırmak ya da fantastik, hayâli bir duruma yöneltmedeki rolü inkâr edilmez bir değer taşır.

Türk sinemasında dekor ve giysi sorunlarının ne durumda olduğu düşünülürse bu alanda da Türk sinemasının değil psikolojik bir atmosfer yaratmak kaygısı taşımak, acınası bir derme çatmalık içinde bulunduğu bellidir. Bazı durumlarda küçük plâtolarda iyi dekorlar yapılmasına çalışıldığı halde, bunları yapanların artistik bir zevkten yoksun oldukları ve alınan sonucun başarısız olduğu görülür. Doğal dekorda ya da hakiki iç'lerde çalışmalar da etkili bir sonuca varmamaktadır. Bundaki nedenlerin başında işi ucuz kurtarmak kaygısı olduğu kadar yer seçmedeki acemi, duyarlıksız kişi isabetsizliği de gelir. Dekor anlayışı Türk sinemasında genellikle gülünç bir seviyesizlik içinde bulunmakta ve diğer alanlarda olduğu gibi bu alanda da açık ve kesin bir gelişme niyeti göze çarpmamaktadır. Durum böyle olduğu halde, Türk sineması başlı başına bir olgu niteliği taşıdığı için diğer sorunları gibi dekor sorununun da başlı başına bir incelemeye konu olması gerekir. Türk sineması kendi kendisini ifadeden aciz bir ortamı teşkil ettiği ve içinde bulunduğu acıklı durumu sadece demagojiyle kurtarmaya meylettiği için elbette gerçek aydınlar bu sinemayı açık ve kesin incelemelere, değerlendirmelere bağlıyacaklar ve bu yoldan, bu iyi niyetli yoldan elbet bir gün bu yetersizlik kaçağı alanın kuyruğunu kıstırıverceklerdir.

---

(1) Bu yazının hazırlanmasında yararlanılan eser : Maurice Bessy-Jean Louis Chardans Dictionnaire du Cinéma et de la Télévision Cilt II. s. 25-45.

nâzım hikmet ve sinema

ece ayhan

Nâzım Hikmet'in, şiir olarak «yeni bir türün başlangıcı sayılabilecek» **Memleketimden İnsan Manzaraları** kitabını okuyanlar, bu «destan» ın ya da «uzun şiir» in baştanbaşa sinema dilinin bildik özelliklerini taşıdığını görürler. Çekim - sahne - ayrım - bölüm ve olgu dizilenmesinin (örgülenmesinin) yalın da olsa özel bir kurgu anlayışıyla. yapıldığını, öğeleri açıkça ayırdederler. Tinbilimsel eylemler, oluşum, kavram ve düşünceler bile çokluk nesnelere, eşyalara bağlı devinimlerle canlandırılmıştır. Her dize'nin ya da dize'ler bütününün (ya da her tümcenin) sanki perdede bir görüntü biçiminde plastik olarak görüleceği hesaplanmıştır, amaçlı. Bu yüzdendir ki Nâzım Hikmet'in şiir yapıtları içersinde sinemalık nitelikleri, - çekimden çekim'e kopuşsuz akıcılıklarını, çeşitli imgelerinin alan derinliklerini, devingen ve tartımlı kurgusunu özellikle gözönünde bulundurarak - belki en belirgin olanı Memleketimden İnsan Manzaraları'dır diyorum. Bunun yanında ünlü **Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı** için de aynı şey, aynı konum düşünülebilir; bu açıdan oyunlarını şimdilik dışarda bırakmamız gerekiyor, romanlarını da. Yeni konu (Nâzım Hikmet ve sinema ve Memleketimden İnsan Manzaraları) sinema ve gökçeyazın eleştirmenlerinin ilgisini çekmelidir, yönetmenlerin de; araştırmalar ve incelemeler bir deneme çerçevesinde kalsa bile yapılmalı. İlginç sonuçlara varılabilir, şiir sanatına da sinema sanatına da yeni görüngeler getirilebilir. Hiç değilse okurlara. Çıkan duruma bakarsanız, Nâzım Hikmet'in yalnız Memleketimden İnsan Manzaraları değil, bütün şiirlerinin değerlendirilmesi ve algılanması onun sinemayla şu «tehlikesiz ilişkiler» i bilinmeden yapılamazdır.

Bilgi ve olgulara göre, sinemayla ilgilenen ilk Türk ozanı olarak Nâzım Hikmet'in adı karşımıza çıkıyor. Bugüne dek de böyle uzun süreli ve içli dışlı bir ilişkiyi başka bir ozan sürdürmemiştir biliyoruz Türkiye'de. Ve yapıtlarında sinemalık özellikleri onun kadar yüzeye vurdurarak kullanan başka bir ozan bulunmadığını da.

Belki bir raslantıyla, kazancını sağlamak uğruna seçmiştir sinemada çalışmayı Nâzım Hikmet. Ki herhangi bir bilinçlilikle olmadığını söyliyenler de vardır bu girişimin (başlangıcın). Bir bakıma doğru da olabilir, olup bitenler öyle gösteriyor çünkü. Ama sonuçta - bizi de sonuçlar ilgilendirdiğine göre - Nâzım Hikmet'in şiiri sinemadan yeni anlatım olanakları, açılar, mercekler, yöntem ve bakışlar elde etmiştir. Önemli olan da budur bence. Değişik araçlarla kuşanmış olarak şiirini donatmıştır; şiir türünün kendini yaşadığı çağın koşullarına özgü bir biçimde yenilemesi gerektiğini kavradığı için. Doğan yapıtı ise, yani Memleketimden İnsan Manzaraları'nı «civciv» diye adlandırıyor (bunun bir alçakgönüllülük olmadığı kanısındayım), ve «horoz» un gelecek kuşaklara düştüğünü yazıyor bir mektubunda.

Ayrıntılarıyla değilse bile, benim bildiğim kadarıyla olgu şu Nâzım Hikmet'in sinema alanına girmesinde oyuncu yönetmen - sözlendirmeci Ferdi Tayfur'un aracılığıdır. Arkadaştırlar. Ferdi Tayfur'la Adalet Cimcoz'un filimleri sözlendirme'de çalıştıkları yıllardır. 1931 ya da 1932, kesinlikle bulamadım tarihi. Nâzım Hikmet de bir takım sözlendirme çalışmalarına katılıyor, iş. Bu arada rusça filimlerin türkçeye çevrilmesi, yine iş.. Muhsin Ertuğrul'un arka arkaya filimler yaptığı bir dönemdir.. Yapımcı ve stüdyo başkanı İhsan İpekçi ve İpek Film.. Muhsin Ertuğrul için birkaç senaryo hazırlıyor. Sonra onunla birlikte **Cici Berber'i** (1933) yönetiyor, senaryosunu almancadan uyarlamıştır. Ve üç kısa filim yapıyor, yönetmen olarak : **Düğün Gecesi - Kanlı Nigâr** (1933); **İstanbul Senfonisi** (1934); **Bursa Senfonisi** (1934). İlki bir ortaoyunudur; oyuncular (zamanın ünlüleri) Hâzım Körmükçü, Fahri Gülünç, Halide Pişkin, Nâşit Özcan, Kavuklu Ali. Son ikisi belge filimlerdir.. Yine İpek Film hesabına, senaryosunu yazıp yönetmenliğini yaptığı **Güneşe Doğru** (1937); Ferdi Tayfur başoyuncudur.. Ve sinemadan da, yaşamdan ve özgürlükten de 12 yıllık bir büyük ayrılış, hapistedir.. Türkiye'de son olarak Baha Gelenbevi'nin **Barbaros Hayrettin Paşa** (1951) ile **1002 nci Gece - Balıkçı Güzeli** (1953) filimlerinin senaryolarını yazıyor; il-

kinin çalışmalarına katıldığı da olmuştur. (Eksiksiz ve ayrıntılı, daha doğrusu yüzdeyüz geçerli bir dökümü sinema tarihçisine ya da eleştirmene bırakmalı.)
Ben, Memleketimden İnsan Manzaraları istenirse belirli bir çalışmayla çevirim senaryosu durumuna getirebilir diyorum. Çünkü şiir olarak bu «yeni tür», bu «destan» birçok şıpşak fotoğrafın yanyana dizilişinden meydana gelmemiştir. Yukarıda da değindiğim gibi çekim - sahne - ayrım - bölüm ve olgu basamakları kitabın adeta özgün bir senaryo olduğu gerçeğini, ortada, gösteriyor. Ayrıca, Nâzım Hikmet'in, Vertov'un Sinema - Göz akımının görüşlerinden yararlandığını belirten veriler de vardır yer yer, gerçekçiliğe doğru bir adım deneyi.

«... Hikâyelerin filmini yapmalı. Meselâ Sabahattin Ali'nin hikâyelerini.. İki kısımlık iki kısımlık filimler.. Hikâyelerden sonra şiirlerin filimlerini yapmalı. Ya halk türküleri, bizim halk türkülerimiz.. Nasıl olur ama o cânım türküler.. Küçük küçük filimler...» tasarılarını gerçekleştiremiyorsa da, başladığı (1939 yılı) Memleketimden İnsan Manzaraları için şunları yazıyor; bir mektup: « Kitap benim yazı hayatımda bir dönüm noktası olabilir.. Bana öyle geliyor ki, roman ve hikâye nasıl kendilerinden önce olan şiirden faydalanmışlar, fakat yeni bir keyfiyet olarak taazzuv etmişlerse, bugünkü sosyal şartların gelişmesi de romandan, şiirden, hikâyeden, **senaryodan** filan faydalanacak olan, fakat yepyeni yepyeni bir keyfiyet halinde ortaya çıkacak **yeni bir yazıyla** sanat tarzını gerçekleştirecektir..» Öyle sanıyorum ki, Nâzım Hikmet, Mayakovski'nin sinema sanatıyla, sinema kuramlarıyla ilgilenişini de genel çizgileriyle yıllar öncesinden bilmektedir. Mayakovski'nin, sinemaya özel bir yer veren, kuramlarını ve sorunlarını sayfalarında yayınlıyan Lef adındaki dergisini de izlemiş olabilir. L. Trauberg ile G. Kozintsev'in yaptıkları Oktiabrina'nın Serüvenleri (1924) filminde Mayakovski şiirinin etkilerini, yansımasını görmüş ya da işitmiştir; olabilirlikler bunlar tabii. Ama sinemanın kalabalıklara açılmasının sinemanın sevinci, bu durum karşısında şiirinse üzüntüsü olduğunu kesinlikle anlıyordu. Galiba biraz da onun içindir ki, alışılmamış bir tartımı, «yeni bir yazı» yı öylesine öz'üyordu, «halkla en karşı karşıya sanat, bu».

Eleştirmenleri konuya çağırırken, ayrıntı da olsa Nâzım Hikmet'in sinemadaki yılları, senaryoları ve filimleri üzerine özel bilgileri, yazıya geçmemiş bildikleri olanların da yardımcı olmaları istenir. Böyle bir sinema şiir alış verişi, şimdilerde Pier Paolo Pasolini'nin Şiirsel Sinema savının, akımının yürürlükte bulunuşundan ötürü sorunu daha ilginç kılar gibime gelir. Şöyle yazıyor P. P. Pasolini de «Bir yazar bağımsız bir yapıt yaratmak için senaryo tekniğini benimsemiye karar verirse, «çevrilecek olan» bir sinema yapıtına anıştırma yapmayı kabullenmiştir.»



ah güzel istanbul bordighera'da ödül kazandı

Her yıl Italya'nın Bordighera kasabasında yapılmakta olan «Uluslararası Mizah Şenliği» sırasında düzenlenen «Komik ve Mizahi Filmler» yarışmasında Atıf Yılmaz'ın yönettiği «Ah Güzel İstanbul», :ürı özel armağanı olan «Gümüş Ağaç Ödülü» nü kazandı.
Filmin şenlikteki gösterisinde Türkiye'yi başkadın rolünü oynayan Ayla Algan temsil etti. Daha çok «gag» lı güldürülerin katıldığı yarışmada filmin ülkemize özgü bir taşlama, ya da «kara güldürü» türünden bir film olması üzerinde duruldu.

sinematek haberleri

Türk Sinematek Derneği'nin de yazışma üyesi bulunduğu Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu (FIAF) ın 23. genel kurul toplantısı Haziran ayı içinde Doğu Berlin'de yapıldı ve yönetim kurulumuz iki üyesi, Cevat Çapan ve Hüseyin Hacıbaşıoğlu dernek adına kongreye katıldılar. 23. FIAF kongresine 40 ülke adına 60'a yakın delege katıldı. 6 gün süren kongrede sinema yapıtlarının korunması ile ilgili temel sorunlar görüşüldü, çeşitli ülkelerin film arşivlerinin yıllık çalışma raporları okundu, filmlerin korunmasıyla ilgili yeni öneriler, buluş ve tasarılar raporlar halinde kongreye sunuldu. Film kaynağı bakımından federasyon üyelerinin, film değiş - tokuşu gibi birbirleriyle olan ilişkileri henüz gelişmemiş olanlarının, özellikle genç sinemateklerin, arşivleri zengin olan sinematekler tarafından desteklenmeleri, bu yardımın da özellikle sinema klâsikleri konusunda olması karar altına alındı. Güzel Sanatlar Akademisinde çalışmalarını sürdüren Türk Film Arşivi'nin de yazışma üyesi olarak FIAF'a katılmasını kararlaştıran kongre, bu konuda aldığı kararda Türkiye'deki iki kurluşun uyumlu bir çalışma sürdürmelerini ve çabalarının ağırlığını arşiv konusunda olduğu gibi klâsik filmlerin daha büyük sayıda gösterilmesinde duyurmalarını salık verdi. Kongre'nin çalışmaları, 24. toplantının önümüzdeki yıl Londrada yapılmasına karar verilmesiyle sonuçlandı.

Üyelerinin büyük ilgileri sayesinde güç sınavlardan başarı ile geçmiş olan Türk Sinematek Derneği müzdeki aylar içinde 1967-68 kış dönemi çalışmalarına başlayacak. Gösteri düzeni, program niteliği ve bunları tamamlayıcı çalışmalarla dernek öteki yıllara oranla daha başarılı olmayı ve bu çalışmaları daha güçlü bir biçimde duyurmayı dilemektedir.

Sinema sanatının temel yapıtlarını Türkiye'de ilk olarak, toplu gösteri, yayın, konferans, sergi eşliğinde üyelerine sunan Sinematek, önümüzdeki çalışma döneminde sinema klâsiklerine olduğu denli, çağdaş sinema ürünlerine de önem vererek program düzenini hazırlayacaktır. Ayrıntıları önümüzdeki haftalarda saptanacak olan bu programlardan birkaçı şöyledir

Sinemanın öncülerinden ve bugünkü teknik yardımıyla yüzbinlerce dolar harcanarak yaratılan hayal-bilim filmlerini yarım yüzyıl önce, hemen hemen tek başına ve son derece ilkel araçlarla meydana getiren Méliès toplu gösterisi. Bu toplu gösteri aynı konuda bir sergi ve konferansla bütünlenecektir.

Sinemada yeni ve taze bir güç olduğuna artık kimsenin kuşkusu kalmayan Çağdaş Çek Sineması toplu gösterisi. Bu toplu gösteri de, ünlü kukla filmleri yaratıcısı Jiri Trnka sergisi ve Çekoslovak sinema yazarı ve eleştirmecileri tarafından verilecek konferanslarla bütünlenecektir. Sinematek'in ilk çalışma döneminde üyelere tanıtılan İsveç sineması, bu yıl, içinde özellikle Ingmar Bergman'ın filmlerinin yer aldığı bir toplu gösteri ile yeniden programlarımızda kendisinden söz ettirecektir.

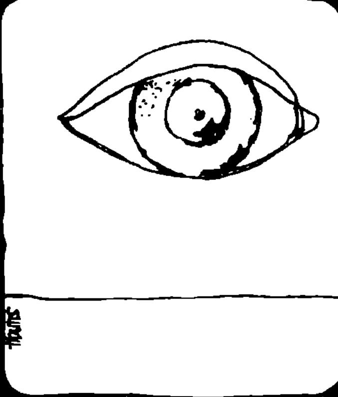
Sinema klâsikleri konusunda iki geniş gösteri programı şimdilik düşünülen çalışmaların başında yer alacaktır. Renoir, Carné, Vigo ve Clair gibi Fransız sinemasının en ünlü yönetmenlerinin filmleri yanında Eisenstein ve Donskoi'un yapıtları bu programlarda yer alacaktır.

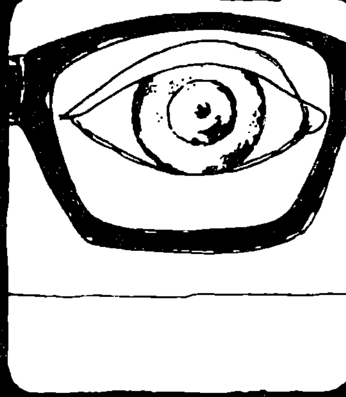
Çağdaş sinema ürünleri konusunda hazırlanmakta olan programlar arasında bir tanesi sinematekte yalnızca bir filmi gösterilen bir ülkenin yapıtlarına ayrıldı. Bu toplu gösteri sayesinde sinematek üyeleri, piyasadaki bütün ticari ürünleriyle tanıdığı İngiliz sinemasını, bu kez bir başka açıdan izleyecek.

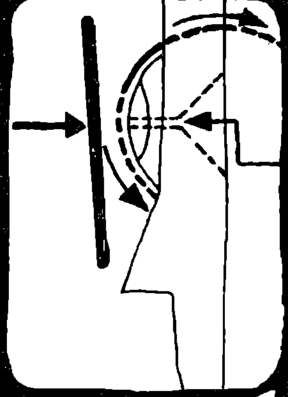
Diğer çağdaş sinema gösterileri arasında Yugoslavya, Romanya, İtalya, Macaristan, Polonya ve Bulgaristan sinemalarının filmleri programlarımızda yer alacaktır.

Çalışmalarının yalnızca arşiv alanında ve film gösterileri yapmak olmadığını göz önünde bulunduran Türk Sinematek Derneği, Türk Sinemasını dış ülkelerde tanıtma konusnda yaptığı çalışmaların bir kısmını sonuçlandırmak üzeredir. Kesinleşen gösteriler Yeni Sinema aracılığıyla üyelere duyurulacaktır.

Derneğinizin kitaplığı FIAF üyesi sinemateklerin uydukları yönteme göre yeniden düzenlenmektedir. Türkçe'den başka birçok yabancı dilde kitabı bulunduran kitaplıktan sinematek üyeleri, kitap sayısı gözönünde bulundurularak, şimdilik yalnız sinematek içinde yararlanabilmektedirler. Yeni düzenleme ile üyelerin diledikleri kitap ya da dergiyi daha kolay bir biçimde bulacaklarını sanıyoruz.







SİNEMATEK

KASIM 1967

TÜRK SİNEMASI 53.CÜ YIL



ERTUĞRUL: aysel ve şehvet kurbanı

GELENBEVİ: deniz kızı*KENÇ: kıvırcık paşa

DELVAUX: kafası kazınmış adam



KOBAYAŞİ: kwaidan



MELVİLLE: ikinci soluk



sinematek derneği gösterileri kasım 1967 programı

ANDRE DELVAUX

L'HOMME AU CRÂNE RASE
KAFASI KAZINMIŞ ADAM

30 Ekim Pazartesi	Kervan Sineması 18.45
31 Ekim Salı	Kervan Sineması 18.45
1 Kasım Çarşamba	Kervan Sineması 18.45
3 Kasım Cuma	Kervan Sineması 21.30

1965 Belçika

1966 Hyéres Genç Sinema Karşılaşmaları Ödülü
1966 Londra Film Şenliği British Film Institute Ödülü
1966 XV. Uluslararası Mannheim Şenliği Jüri Özel Ödülü
1966 II. Pesaro Yeni Sinema Şenliği Genç Eleştirmeciler Ödülü



MASAKI KOBAYASHI

KWAİDAN

6 Kasım Pazartesi	Kervan Sineması 18.45
7 Kasım Salı	Kervan Sineması 18.45
8 Kasım Çarşamba	Kervan Sineması 18.45
9 Kasım Perşembe	Kervan Sineması 21.30

1964 Japonya

1965 Cannes Şenliği Jüri Özel Ödülü



JEAN-PIERRE MELVILLE

LE DEUXIEME SOUFFLE
İKİNCİ SOLUK

13 Kasım Pazartesi	Kervan Sineması 18.45
14 Kasım Salı	Kervan Sineması 18.45
15 Kasım Çarşamba	Kervan Sineması 18.45
17 Kasım Cuma	Kervan Sineması 21.30

1966 Fransa



14 KASIM 1914
İLK TÜRK FİLMİNİN 53. YILDÖNÜMÜ
DOLAYISIYLA
1935-1945

TÜRK FİLMLERİ TOPLU GÖSTERİSİ

MUHSİN ERTUĞRUL

AYSEL, BATAKLI DAMIN KIZI

20 Kasım Pazartesi	Kervan Sineması 16.45 ★
	Kervan Sineması 18.45
21 Kasım Salı	Kervan Sineması 14.30 ★

1935

★

FARUK KENÇ

KIVIRCIK PAŞA

21 Kasım Salı	Kervan Sineması 16.45
	Kervan Sineması 18.45
22 Kasım Çarşamba	Kervan Sineması 16.45 ★

1939

★

BAHA GELENBEVI

DENİZ KIZI

22 Kasım Çarşamba	Kervan Sineması 18.45
23 Kasım Perşembe	Kervan Sineması 16.45 ★
	Kervan Sineması 18.45

1944

★

MUHSİN ERTUĞRUL

ŞEHVET KURBANI

24 Kasım Cuma	Kervan Sineması 18.45 ★
	Kervan Sineması 21.30
25 Kasım Cumartesi	Kervan Sineması 18.45 ★

1940

★

Not: ★ işaretli gösteriler öğrenci üyelere ayrılmıştır.

KAFASI KAZINMIŞ ADAM
L'HOMME AU CRANE RASE - Yönetmen / André Delvaux. Yönetmen Yardımcıları / Frans Beukelaers, Pierre Grunstein. Senaryo / Anna de Pagter, Johan Daisne'in bir romanından. Konuşmalar / André Delvaux. Görüntüler / Ghislain Cloquet. Kurgu / Suzanne Baron. Dekor / Jean-Claude Maes. Müzik / Freddy Devreese. Oyuncular / Senne Rouffaer, Beata Tyszkiewicz, Hector Camerlynck. Yapım / Belgische Radio en Televisie adına Eugène Flageyplein. Yapım Yılı / 1965. Süresi / 94 dakika.

FİLMİN KONUSU

Küçük bir Flaman kasabasında avukatlık yapan Govert Miereveld aynı zamanda bir kız kolejinde de ders vermektedir. Govert kolejin kız öğrencilerinden Fran'a gizli bir biçimde âşıktır. Ders yılı sonu şenliğinde Govert sevdiği kıza yaklaşmak ister ama başarı sağlayamaz. Bir süre sonra Govert, tamamen bir rastlantı sonucu, boğulmuş bir adama otopsi yapan arkadaşı adlî tabib ve onun asistanıyla karşılaşır. Geceyi onlarla birlikte geçirmeye hazırlandığı bir sırada, otel'de Fran'a rastlar. Fran şimdi tanınmış bir şarkıcıdır. Birlikte Fran'ın odasına giderler. Uzun bir karşılıklı konuşmadan sonra Govert tabancayla Fran'ı öldürür. Bir süre sonra Govert'i Fran'ın anılarıyla, kafası kazınmış bir şekilde bir deliler evine kapatılmış görürüz.

FİLM HAKKINDA

Filmin bu açık seçik özeti, hemen belirtmeliyim filmin karmaşıklığı ve derin belirsizliğini vermekten uzaktır. Görüntü düzeyinde olup bitenler o denli basit değildir. Böylece, örneğin; Govert Miereveld'ın Fran'ı gerçekten öldürmüş olduğunu söylemek güçtür. Olayı akılcı bir biçimde çözümlemek isteyenlerin çeşitli soruları, bu yüzden cevapsız kalmaktadır. Sadece bu olgu bile bazı kişilerin filmi suçlamaları için yetmiştir.
Oysa filmin anlatımı her olayın olabilirlik kriterleri uyarınca analiziyle mümkün değildir. İlk elde, yönetmenin kendisi de filmle ilgili çeşitli söyleşilerde bunu belirtmiştir. Her olayın sonradan - sonsal-gelen bir başka olayı anlatmakta olduğunu belirtmek gerekir. Bu ise Delvaux'un deyişiyle, seyircinin filme tam bir güven beslemesini zorunlu kılmaktadır. Bu durumda yavaş yavaş seyircinin de yardımıyla, kahraman'ın delirdiği son bölümü izah eden bu gizemli (esrarlı) tedirgin havanın yaratılması mümkün olmaktadır. Böylece biz hikâyi bir delinin (schizophrène) bakışından izliyoruz. Bütün film bir rüyadan ya da daha çok bir kâbustan, tıpkı Caligari'de olduğu gibi bir dengesiz bir insanın hayalinin ürününden ibarettir.

Bu andan sonra, her şey en açık bir biçimde aydınlanmaktadır. Görüntülerin, olayların, ayrıntılı olarak izah etmesi gereksizdir. Bu şaşırtıcı ve sürükleyici psikolojik serüvenin anlaşılmasının tek yolu budur.

Marcel Martin
«Cinema 66, No 111»

YÖNETMEN:

André DELVAUX 1926 da Belçika'nın Louvain şehrinde doğmuştur. Hukuk ve Alman Filolojisi doktorudur. Ayrıca Bruxelles konservatuarında müzik öğrenimi yapmıştır. 1955 ten itibaren Brüksel'de Hollanda edebiyatı dersleri vermiş ve öğrencilerine film çevirtmiştir. Brüksel Üniversitesi Sosyoloji Enstitüsünün çağrısı üzerine, Sinema Dilinin analizi, konulu bir semineri yönetmiştir.

Sinemaya, başarılı bir biçimde, «FORGES» (1955) adlı filmiyle girmiştir. Daha sonra, televizyon için Fellini ve Jean Rouch ile, Polonya Sineması ile ilgili bir dizi yayını yönetmiştir. (1926). 1962 Tours kısa filmler şenliğinde başarı kazanamıyan «Öğrencilerin Çağı» adını taşıyan konulu bir kısa film yapmıştır. 1965'de yaptığı «Kafası Kazınmış Adam» ilk uzun metrajlı filmidir. İkinci filmi **Un soir, Un Train / Bir gece, bir tren** üzerinde çalışmaktadır.

KWAIDAN — Yönetmen / Masaki Kobayaşi. Senaryo / Lafcadlo Hearn'ın hortlak masallarından Yoko Mizuki. Görüntüler / Yoşio Miajima. Müzik / Toru Takemitsu. Oyuncular / Rentaro Mikuni, Mişiyo Aratama, Tetsuro Tamba, Katsuo Nakamura, Ganemon Nakaruma, Takaşi Şimura, Ganjiro Nakaruma. Yapım / Şoşiku 1964, renkli, sinemaskop Japon filmi. 1965 Cannes filim şenliği jüri özel ödülü.

FİLMIN KONUSU

Japonyanın Edgar Allan Poe'su sayılan Lafcadio Hearn'ın (Yakumo Koizumi) eserlerinden uyarlanan Kwaidan üç ayrı bölümden meydana gelir. Birinci bölüm **SİYAH SAÇ**, ya da Gölgeler, genç, parasız ve ihtiraslı bir samurayın hikâyesidir. Genç samuray yükselebilmek amacıyla kendisini seven eşini bırakır, zengin bir ailenin kızıyla evlenir. Ama umduğunu bulamaz, yeni eşi kötü yürekli, bencil ve kendini beğenmiş bir kadındır. Genç samuray bir süre sonra hatasını anlar, kederlenir, duygulanır, kendisine bağlı ve sadık olan eski eşine dönmeyi kurar. Yıllardan sonra terkettiği eşine döner, ondan özür diler. Kocasına yeniden kavuşmak yoksul kadını deli etmiştir, sevinçle kocasını bağrına basar. Birlikte yatarlar. Genç samuray ertesi sabah uyandığında evinin harabeye dönmüş görünümüyle ve yanında yatan güzel eşi yerine uzun siyah saçlarıyla iskelet haline gelmiş bir cesetle karşılaşır..

İkinci bölüm MIMI-NAŞI-HOIÇI'NIN HİKAYESİ adını taşımaktadır. Hoiçi adındaki kör bir Biwa (Japon sazı) çalgıcısı deniz kenarında bir mabette yaşardı. Hoiçi çalgısıyla, çok eski zamanlarda denizde imha edilmiş bir samuray topluluğunun hikâyesi olan Heike efsanesini söylemeyi çok iyi becerirdi. Bir gece esrarengiz bir samuray Hoiçi'yi alıp götürür. Hoiçi artık her gece Heike mezarlığına gidip esrarengiz bir samuray topluluğuna biwa'sıyla Heike efsanesini anlatmaktadır. Hoiçi'nin her gece kayboluşunu merak eden mabet rahibi ve yardımcıları olayı öğrenince Hoiçi'ye ölmüş samurayların emirlerine itaat etmeyi sürdürdüğü taktirde öleceğini ihtar ederler. Mabet rahibi, kör çalgıcıyı kötü bir akibetten korumak amacıyla Hoiçi'nin vücudunu şeytanı uzaklaştırmaya yarayan dinsel yazılarla kaplar. Ama kulaklara da yazmayı unutmuştur. Her zaman Hoiçi'yi götüren esrarengiz samuray o gece geldiğinde koruyucu dinsel yazılardan ötürü Hoiçi'yi göremez, sadece bir çift kulak görebilir ve Hoiçi'nin kulaklarını kapıp götürür.. Üçüncü bölüm BİR ÇAY FİNCANI İÇİNDE Kannai adlı bir samurayın başına gelenlerin hikâyesidir. Efendisinin bir mabedi ziyaret etmekte olduğu bir sırada susayan Kannai bir fincan çay içmek ister. Ama fincanın içindeki çayın yüzeyinden genç bir samuray alaylı alaylı kendisine bakmaktadır. Kannai çevresine bakınır, kimseyi göremez. Çayı başka bir fincana aktardığında çayın yüzeyinde gene o alaycı yüzle karşı karşıya gelir. Başka bir finacn. Yine aynı yüz sonunda Kannai çayı içer. Aynı günün gecesi efendisinin evindeki Kannai'ye çay fincanı içindeki alaycı samuray görünür. Kannai hemen saldırır ama öbürü ortalıktan kaybolmuştur. Gecenin daha geç bir saatinde üç samuray Kannai'nin önüne dikilir; kendilerinin daha önce gelen, Kannai'nin hakaret ettiği alaycı samurayın yardımcıları olduklarını, efendilerinin öc almak için yine geleceğini söylerler Kannai'ye. Kannai onlara da saldırır ama bunlar da ortadan kayboluverirler. Kwaidan'ın sonunda korku hikâyeleri yazarının bölümü vardır.

FİLİM HAKKINDA

«Kwaidan'ın ritmi ve anlamı yadsınabilir. İnandırmak ve heyecanlandırmak için zorunlu inceliğin eksikliği, bu filimde korku sağlıyor. Lüks baskılı bir korkudur bu, büyük bir «spectacle» korkusudur. Ama duygular daima estetik düzen içinde kalmayı telkin ediyor. Ve bu Japon hortlaklarından Shakespeare'in gölgesinin dalgalandığı seziliyor Kwaidan, dünya sinemasının büyük isimleri arasına Kobayaşi'nin adını da katan, olağanüstü bir filim..»

Pierre Billard

«Lafcadio Hearn'ın garip, inanılmaz, korkunç hikâyelerinden uyarlanan Kwaidan şatafatlı ve teatral bir filim. Kobayaşi'nin bu

eseri sinemada «spectacle»ın değerini tanıtlıyor. Fantastik sinemaya yeni aşamalar getiriyor. Kwaidan mutlaka görülmesi gereken bir filim.»

Pierre Philippe

vardır, örneğin İnsanlık Durumu adlı filmi 8 saatten fazla sürer. Kobayaşi değişik bir sinemacıdır, filimlerinde çağdaş Japon yaşayışından kesitler verdiği gibi kimi zaman eski Japon efsanelerine, samuray destanlarına el atmaktan da geri durmaz.

YÖNETMEN

1916 doğumlu Masaki Kobayaşi, Hiroşi Teşigahara, Susumu Hani ve başka genç yönetmenlerle birlikte yeni Japon sinemasının en önemli sinemacılarındandır. Son yıllarda Avrupa filim şenliklerinde Harakiri, Kwaidan, Rebellion gibi filimleriyle büyük başarılar kazanan Kobayaşi Waseda Üniversitesini bitirdikten sonra 1941 yıllarında Şoşiku stüdyolarında Keisuke Kinoşita'ya asistanlık yaparak sinemaya başladı. 1952'de ilk uzun filmini çevirdi. Çok uzun filimleri de

FİLMLERİ

Kobayaşi'nin önemli filimleri şunlardır:

1953 Magokoro / İçtenlik

1955 Kono iroi sola no do kokani / Uçsuz bucaksız gök altında bir yerde

1959-60-61 Ningen no Joken / İnsanlık durumu

1962 Karami/Miras

1963 Seppuku/Harakiri

1964 Kwaidan

1966 Baş kaldırma

İKİNCİ SOLUK

LE DEUXIEME SOUFFLE — Yönetmen / Jean-Pierre Melville. Senaryo / José Giovanni'nin romanından Jean-Pierre Melville. Yönetmen Yardımcıları / Jean-François Adam, Georges Pellegrin. Görüntüler / Marcel Combes. Alıcı Yönetmeni / Jean Charvein. Ses / Jacques Gallois. Dekor / Jacques Fabre. Script-Girl / Suzanne Durrenberger. Oyuncular / Lino Ventura, Paul Meurisse, Raymond Pellegrin, Marcel Bozzufi, Christine Fabrega, Paul Frankeur, Pierre Zimmer, Michel Constantin, Denis Manuel, Jean Négroni. Yapım Yılı / 1966

FİLMİN KONUSU

Bir gece üç tutuklu Castres hapishanesinin duvarını aşarak kaçmaya kalkıyorlar. Biri vuruluyor, fakat Gu ve Bernard kaçmağa muvaffak oluyorlar. Bir süre sonra Gu arkadaşından ayrılıp Paris'e dönüyor. Gu 48 yaşındadır ve son 8 yılını hapishanede geçirmiştir.

Bu ara Marsilya'nın bir kahvesinde Venture uzun zaman üzerinde çalıştığı soygunun 28 aralık günü - yani 22 gün sonra - yapılacağını öğreniyor. Venture bu haberi, bir işini halletmek için Paris'e gidecek olan, ortağı Franchi'ye bildiriyor.

Paris'te lüks bir lokanta: Otuz yaşlarında güzel bir kadın olan Manouche kasanın yanında durmakta. Barman Albert ise işi ile ilgilenmekte. İki adam gelip Gu'nun firar ettiğini söylerler. Silâhlı bir çarpışma kopar, barman Albert Franchi'yi yaralar.

Polis işe el koyar, müfettiş Blot tahkikatı yürütmek için görevlendirilir.

Manouche ve Alban kahveden ayrılırken Alban iki kişinin hücumuna uğrar. Sonradan iki adam Manouche'u sıkıştırırlar. Aniden Gu belirir ve adamları konuşturur. Adamlar Venture'un kardeşi olan ve Paris'te Wa-

shington sokağında bir bar işleten, Jo Ricci tarafından gönderildiklerini açıklarlar. Gu ikisini de öldürür.

Alban'ın kahvesinde yaralanan Franchi can çekişmektedir. Venture, 28 Aralık günü, yapılacak soygun için başka bir suç ortağı bulmak zorunluğundadır. Arkadaşları Pascal ve Antoine ile anlaşarak Orloff adında birine açılır. Orloff kabul eder ve Franchi'nin yerine Gu'yu kullanmalarını söyler. Çete iki ton altın nakleden bir kamyonu soymağa hazırlanır. Gu yapılan teklifi müspet bir şekilde karşılar: payına düşen para ile sahte bir hüviyet alıp Fransa'dan kaçmak niyetindedir. Antoine bir ara müdahale eder: Gu artık işe yaramıyor. Orloff israr eder ve büttün sorumluluğu üzerine alır.

Beklenilen gün gelir, soygun başarı ile sonuçlanır, para taksim edilir ve çete ayrılır. Komiser Blot soygun esnasında öldürülen polislerden çıkartılan kurşunları tetkik eder.

Laboratuvarın raporuna göre bu kurşunlar Jo Ricci'nin iki fedaisini temizliyen silâhtan çıkmıştır. Blot her iki işin Gu tarafından yapıldığından emindir. Fardiano adlı bir gazeteci de özel tahkikatını yürütür ve polisten fazla bilgi toplar.

Bir gün dört kişi Gu'yu durdururlar. Fazla konuşkan bir insan olmıyan Gu, Venture'un adını ağzından kaçırır. Bu dört kişi polistir, biri de Komiser Blot.

Venture tevkif edilir. Bütün basın Gu'nun Venture'ü ele verdiğini belirtir.

Paris'te Manouche ve Alban Gu'nun böyle bir şeyi yapabileceğine inanmazlar ve arkadaşlarına yardım etmek için Marsilya'ya giderler. Bundan sonra Gu'nun dostları ve düşmanları, Blot ve adamları, kayıtsız şartsız bir mücadeleye girişecekler. Ve sonunda Gu suçsuz olduğunu ispat edebilecektir.

YÖNETMEN

Paris'te doğmuştur. Kamerayla ilk karşılaşması altı yaşında olmuştur. Daha sonra 8 ve 16 mm ilk amatör filimlerini çekmiştir.

Öğrenimini tamamladıktan sonra hemen bütün meslekleri denemiştir. 1945 te bir yapım ortaklığı kurmuştur. Bir kısa filimden sonra «Denizin Sessizliği» (Le Silence de la mer) filmini yapmıştır. Melville'in bu filimde uyguladığı yapım ve çekim yöntemleri daha sonra Yeni Dalga yönetmenleri tarafından geniş ölçüde kullanılmıştır. Melville, yönetmenliğin yanısıra filimlerde rol almıştır. Oyuncu olarak katıldığı filimler arasında Bresson'un «Boulogne Korusu Kadınları» Cocteau'nun «Orphée»si, Godard'ın «Serseri Aşıklar»ı, Chabrol'un «Landru»su ve kendi filmi «Manhattan'da iki adam» yer almaktadır.

Jean-Pierre Melville'in son filmi olan «İkinci Soluk», tıpkı Manhattan'da İki Adam'da olduğu gibi, Gangster'lere ve onların «ortamı'na eğilmektedir. Melville, İkinci Soluk-ta gangsterleri oldukları gibi değil «olmak istedikleri gibi» göstermektedir. Gangsterlerin ortamına mensup olduğundan şüphe edilmeyen biri filmi gördükten sonra Melville'e «Bravo, bizi satmadın.» demekten kendini alamamıştır.

Melville, şimdi Alain Delon'la «Samuray» adlı bir film çevirmektedir.

FİLMLERİ

1946 Vingt-quatre heures de la vie d'un clown / Bir palyaçonun 24 saati
1948 Le Silence de la Mer / Denizin Sessizliği
1949 Les Enfants Terribles / Müthiş çocuklar
1952 Quand tu liras cette lettre / Bu mektubu okuduğun zaman
1958 Deux hommes dans Manhattan / Manhattan'da iki adam
1961 Léon Morin, Prétre / Leon Morin, rahip
1962 Le Doulos
1966 Le Deuxième Souffle / İkinci Soluk

AYSEL, BATAKLI DAMIN KIZI — Yönetmen / Muhsin Ertuğrul - Konu / Hasan Cemil Çembel - Gör. Yön. / Cezmi Ar - Dekor / Vedat Ar Oyuncular / Cahide Sonku, Talât Artemel, Sait Köknar, Müfit Kiper, İ. Galip Arcan, Hazım Körmükçü, Behzad Butak, Feriha Tevfik - Yapım / İpek Film Yapım Yılı / 1934-35

FİLM HAKKINDA

Muhsin Ertuğrul'un 1934-35'te çevirdiği Aysel, bataklı damın kızı konusunu Selma Lagerlâf'ün bir hikâyesinden almıştır. Muhsin Ertuğrul'a göre Aysel, o tarihe değin ele alınmamış bir konuyu, köy ve köylü yaşayışını canlandırmaktadır. Aysel, bataklı damın kızı'nın bel kemiği köy ve köylüdür ve filim natüralist bir anlayışla ele alınmıştır.

Nijat Özön
Türk Sinema Tarihi

YÖNETMEN

Muhsin Ertuğrul konusunda bir yazı önümüzdeki sayıda yer alacaktır.

KIVIRCIK PAŞA. Yönetmen / Faruk Kenç. Eser / Sermet Muhtar Alus. Görüntüler / Necati Tözüm. Oyuncular / Halide Pişkin, Sait Köknar, Nebile Tezcan, Vedat Karaokçu, Yaşar Nezihi, Beatris Kalfayan. Yapım / Ha-Ka Film. Yapım Yılı 1939/40.

FİLM HAKKINDA

Sermet Muhtar Alus'un romanından alınan ve bir eski zaman paşasının yaşayışını yankılayan Kıvırcık Paşa 1939-40'ta Faruk Kenç tarafından çevrilmiştir. Basit bir komedi olan Kıvırcık Paşa, baş oyuncu Sait Köknar'ın oldukça canlı bir tip çizmesiyle dikkati çekiyordu.

Nijat Özön
Türk Sinema Tarihi

YÖNETMEN

Faruk Kenç konusunda bir yazı önümüzdeki sayıda yer alacaktır.

ŞEVET KURBANI — Yönetmen / Muhsin Ertuğrul. Görüntüler / Cezmi Ar. Oyuncular / Muhsin Ertuğrul, Cahide Sonku, Ferdi Tayfur, Suavi Tedü, Nevin Akkaya, Mümtaz Ener, Sait Köknar, Neclâ Sertel. Yapım / İpek Film. Yapım Yılı / 1940

FİLM HAKKINDA

Muhsin Ertuğrul'un son filmlerinden olan Şehvet Kurbanı (1940), Almanyada kazandığı ün üzerine Hollywood'a çağrılan Emil Jannings'in orada Victor Fleming'in yönetiminde ilk çevirdiği filmi The Way of All Flesh'ten aktarılmıştır. Emil Jannings'in filmi ağır başlı, akıllı uslu bir aile babası iken kötü kadın yüzünden yolundan çıkan yaşlı bir insanın hikâyesiydi. Muhsin Ertuğrul aynen bu filmi ele alıp «şeytana uyan», elindeki paraları «meşum kadın»a kaptıran yaşlı bir adamın gittikçe düşüşünü gösteren bir melodram çevirmiştir. Şehvet Kurbam'nda başrolü de Muhsin Ertuğrul oynamıştır.

Nijat Özön
Türk Sinema Tarihi

DENİZ KIZI. Yönetmen ve Senaryo / Baha Gelenbevi. Görüntüler / Kriton İlyadis. Oyuncular / Nezihe Becerikli, Talât Artemel, Müfit Kiper, Ferdi Tayfur, Adalet Pee, Mümtaz Ener. Yapım / Ses Film. Yapım Yılı / 1944

FİLM HAKKINDA

Deniz Kızı 1944'de Baha Gelenbevi tarafından çevrilmiştir. Ama ilk filmini çeviren bir yönetmen için büyük bir talihsizlik eseri olarak filmin tamamlanmasıyla sütüdyoda çıkan yangında yanması bir oldu. Baha Gelenbevi yılmadı, bir kaç gün içinde Deniz Kızı'nı yeniden çevirdi.

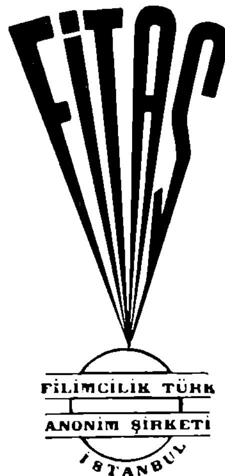
Nijat Özön
Türk Sinema Tarihi

YÖNETMEN

Baha Gelenbevi konusunda bir yazı önümüzdeki sayıda yer alacaktır.

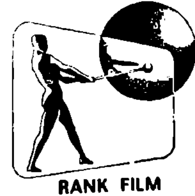


M.G.M
en yeni 1967
prodüksiyonu









FİTAŞ Filmcilik T. A. Ş. nin 1967/68 Sinema mevsiminde sunacağı filmlerden bazıları

FILMİN ADI	CRIJİNAL ADI	OYUNCULARI	YÖNETMENİ
HARP VE SULH	WAR AND PEACE	Irina Scobtseva	Serguei Bondartchouk
		Lioudmila Savelina	
DR. JİVAGO	DR. ZHIVAGO	Omar Sherif	David Lean
		Julie Christie	
UTANÇ DUVARINDA	THE SPY WHO CAME IN	Richart Burton	Martin Ritt
CASUSLUK	FROM COLD	Claire Bloom	
KRALA KARŞI	BECKET	Richard Burton	Peter Glenville
		Peter O'Toole	
ÜMİTSİZ AŞK	THE SANDPIPER	Richard Burton	Vincente Minelli
		Elizabehth Taylor	
MİKELANJ'IN MACERALARI	AGORY AND ECSTASY	Charlton Heston	Carol Reed
		Rex Harrison	
SONSUZ UÇUŞ	FLIGHT OF THE PHOENIX	James Stewart	Robert Aldrich
		Richard Attenborough	
ÖLÜM EMRİ	THE BLUE MAX	George Peppard	John Guillermin
		James Mason	
VAHŞİ MELEKLER	WILD ANGELS	Peter Fonda	Roger Corman
		Nancy Sinatra	
DÜN BUGÜN YARIN	HIER AUJOURD'HUI	Sofia Loren	Vitterio De Sica
	ET DEMAIN	Marcello Mastrioanni	
KAZANOVANIN	CASANOVA 70	Marcello Mastrioanni	Mario Monicelli
MACERALARI		Virna Lisi	
İTALYAN USULÜ EVLENME	MARIAGE A L'ITALIENNE	Marcello Mastrioanni	Vittorio De Sica
		Sophia Loren	
ÜÇ AŞKIN HİKÂYESİ	BOCACCIO 70	Romy Schneider	Luchino Visconti
		Anita Ekberg	Federico Fellini
		Sophia Loren	Vittorio De Sica
KÖTÜLÜK YOLLARI	IN HARM'S WAY	John Wayne	Otto Preminger
		Kirk Douglas	
KUMARBAZLAR KRALI	CINCINNATI KID	Steve McQueen	Norman Jewison
		Karl Malden	
HEYECANLI GÜNLER	7 DAYS IN MAY	Kirk Douglas	John Frankenheimer
		Burt Lancester	
ESRARENGİZ YOLCULUK	FANTASTIC VOYAGE	Stephen Boyd	Richard Fleisher
		Raquel Welsh	
ÖLÜM TARLASI		Fikret Hakan	Atıf Yılmaz
		Suna Keskin	

